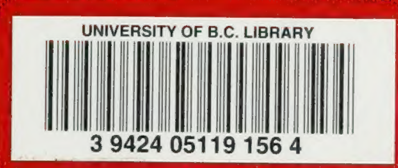




STORAGE-ITEM
FINE ARTS

LP5-H27G
U.B.C. LIBRARY

Antiquariat J. Kitzinger
München 13
Schellingstraße 25

IN MEMORIAM
KASPAR DAVID NÆGELE
1923 1965



THE UNIVERSITY
OF BRITISH COLUMBIA
LIBRARY



U. C. 57.

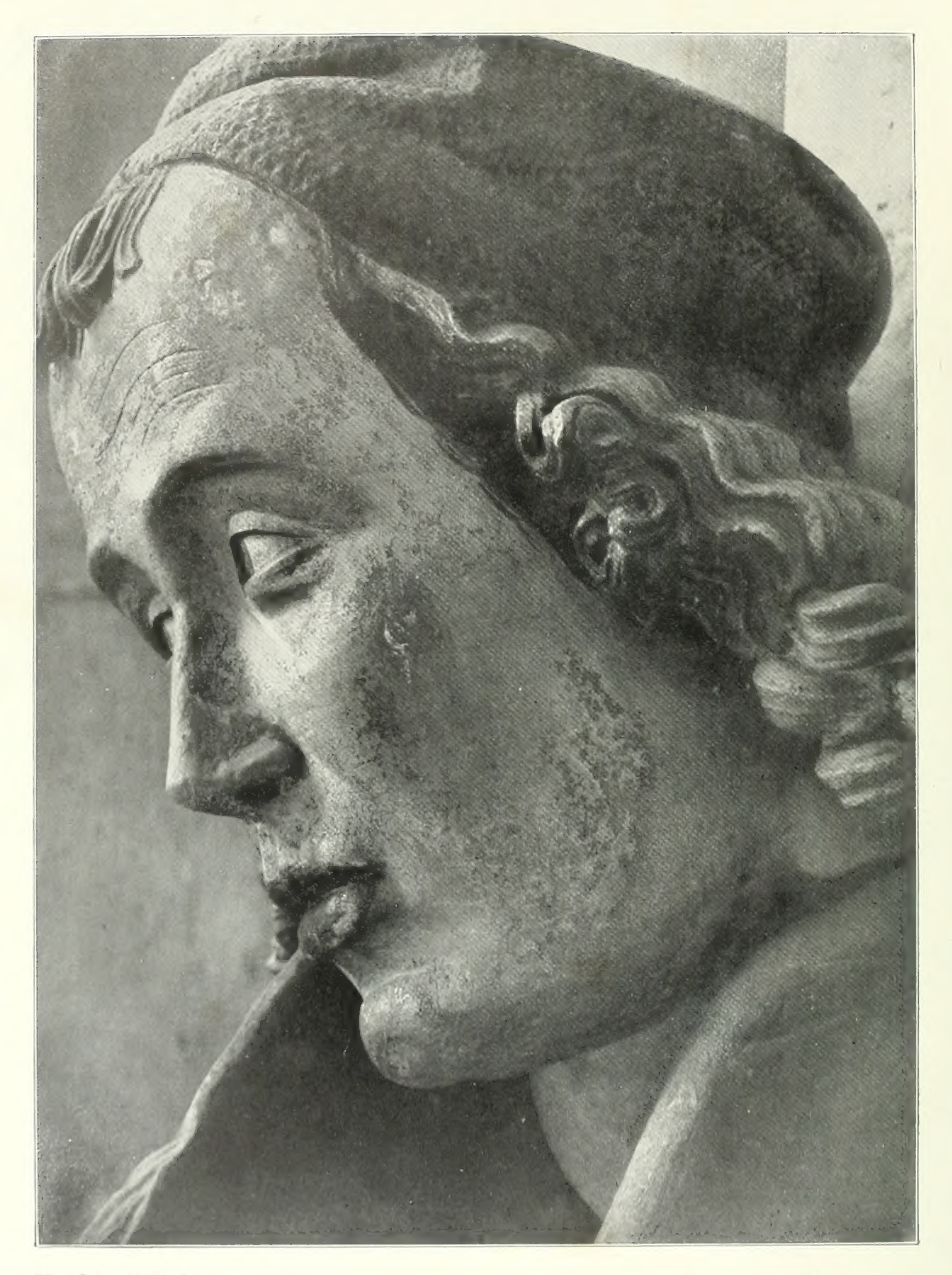

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of British Columbia Library

http://www.archive.org/details/deutschebildhaue00jant

DEUTSCHE MEISTER

HERAUSGEGEBEN VON KARL SCHEFFLER
UND CURT GLASER





Kopf des Wilhelm von Kamburg Naumburg, Dom

DEUTSCHE BILDHAUER

DES DREIZEHNTEN JAHRHUNDERTS

VON

HANS JANTZEN



Eva Schneider
Juli 41

MIT 147 ABBILDUNGEN

IM INSEL-VERLAG / LEIPZIG 1925



VORWORT

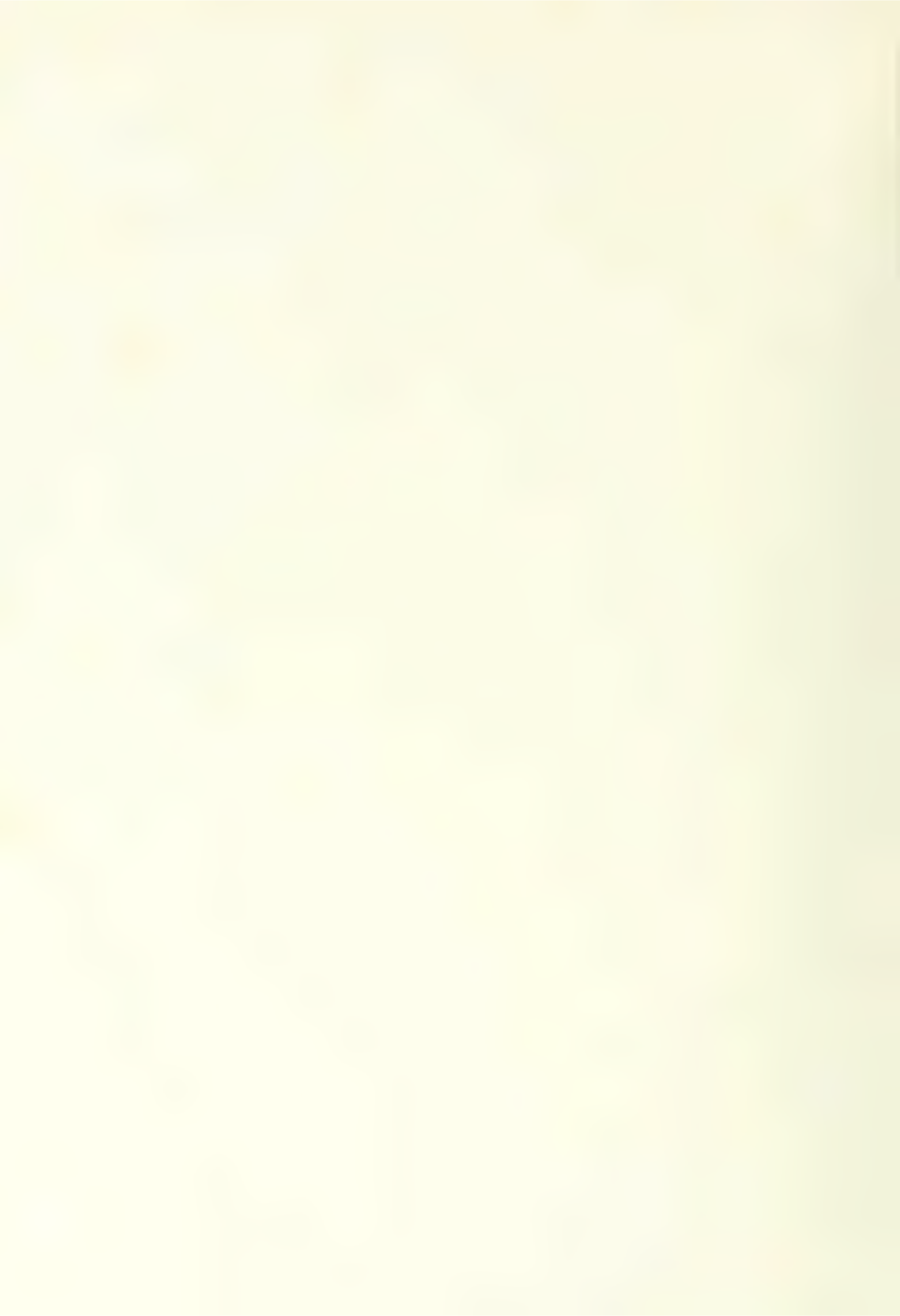
DIE erste große Epoche der Entfaltung gotischer Monumentalskulptur in Deutschland liegt im wesentlichen in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Straßburg, Bamberg, Naumburg sind die Namen, die vor allen andern in dieser Zeit, auf der das verglühende Licht der staufischen Kultur ruht, aufleuchten. Wenn wir auch keinen einzigen der Künstler, die in jenen Kunstzentren arbeiteten, seiner Person nach bezeichnen können, so geben sie sich doch in ihren Werken als so scharf geprägte Individualitäten von so überragender Bedeutung, daß es keiner Rechtfertigung bedarf, sie in eine Reihe „Deutsche Meister" aufzunehmen.

Die Kennzeichnung dieser Meister durch Ortsnamen besagt freilich zunächst nichts anderes, als daß unter künstlerischer Individualität der Stilcharakter der bildhauerischen Tätigkeit einer Bauhütte unter Leitung eines führenden Meisters verstanden wird. In der Literatur ist der am Straßburger Querschiff tätige Bildhauer, der hier allein in Frage kommt, als „Meister der Ekklesia und Synagoge" bekannt, der Bamberger als „Meister der Adamspforte" oder „Heimsuchungsmeister". In jedem Falle handelt es sich aber um größere Skulpturgruppen, deren Gemeinsamkeit hier am besten durch den Ortsnamen bezeichnet wird. Die Frage, wie weit die Formideen des führenden Meisters reichten und sich individuell entwickelten, wie weit sie für die Mitarbeiter verbindlich waren und nun doch Raum für neue schöpferische Kräfte blieb, ist in den folgenden Ausführungen vielfach abweichend von den bisherigen Annahmen beantwortet. Ein sicheres Urteil bleibt freilich um so schwerer, als wir jeglicher Kenntnis von der Arbeitsteilung in einer mittelalterlichen Bauhütte ermangeln.

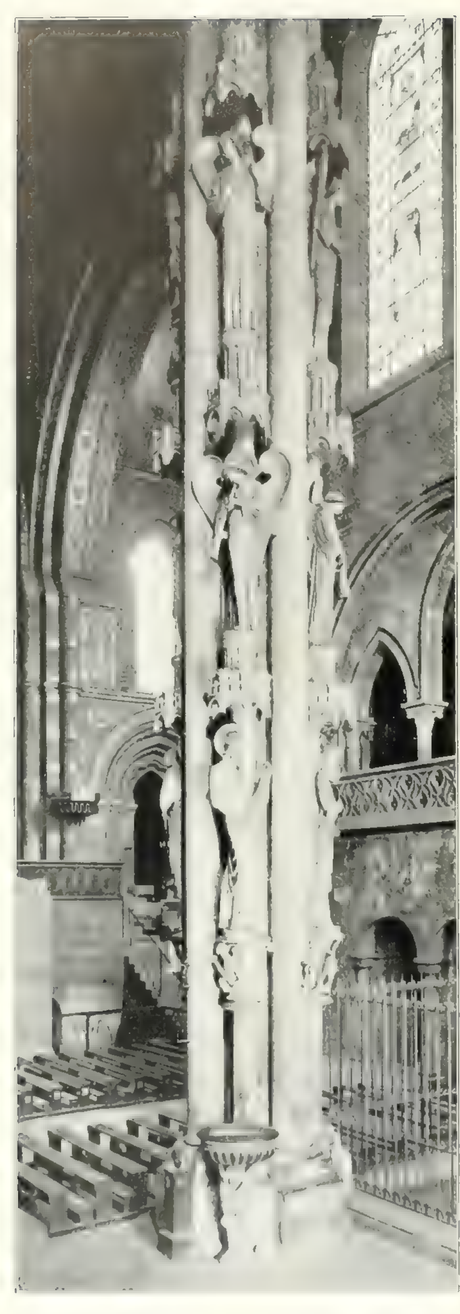
Für die Verwendung der Ortsnamen kommt hinzu, daß auch die besondere geschichtliche Lage in den einzelnen Fällen eine verschiedene Betrachtung erfordert. In Bamberg kann der gotische Meister nicht ohne Kenntnis der älteren spätromanischen Stilgruppe beurteilt werden. Magdeburg ist eben wegen seiner engen kunstgeschichtlichen Beziehung zu Bamberg in die Betrachtung einbezogen. Warum schließlich gerade für Straßburg, Bamberg, Naumburg eine Abtrennung von dem übrigen

Schaffen der Zeit gerechtfertigt erscheint, wird im Schlußworte zu erörtern sein. Auf alle Fälle sind die führenden Meister an diesen Orten diejenigen, die der Epoche ihr eigentliches Gepräge geben.

Eine diese Epoche im engeren Sinn treffende Stilbezeichnung besitzen wir nicht. Es ist die klassisch-heroische Phase der deutschen Gotik; Bamberg ihr Höhepunkt, Straßburg und Naumburg Beginn und Ablauf. Die Forschung hat stets dazu geneigt, gerade diese Phase unter dem Gesichtspunkt eines Nachlebens antiker Kunstprobleme oder als Vordeutung auf die Renaissance zu betrachten und diesen Perioden die Kriterien für die Beurteilung der künstlerischen Erscheinungen des 13. Jahrhunderts zu entnehmen. So werden seltsamerweise die höchsten Offenbarungen deutscher Monumentalskulptur vorwiegend mit fremden und falschen Maßstäben gemessen, zumal noch die stark betonte Blickrichtung auf die französische Entwicklung hinzukommt. Demgegenüber ist in den Betrachtungen dieses Buches versucht worden, zum Ausdruck zu bringen, daß diese Bildwerke Schöpfungen der christlichen Kunst des Mittelalters und deutschen Geistes sind.



STRASSBURG



1. Engelspfeiler Straßburg, Münster

IM dreizehnten Jahrhundert stellt Straßburg, obzwar noch beträchtlich diesseits der westlichen Reichsgrenze gelegen, einen der am weitesten nach Westen vorgeschobenen Punkte deutschen Kulturgebietes dar. Hier in Straßburg werden zur Frühzeit des Jahrhunderts in der Münsterbauhütte schöpferische Kräfte geweckt, die in der Auseinandersetzung mit den in Frankreich emporwachsenden künstlerischen Bewegungen am skulpturalen Schmuck des Baues arbeiten. Was sie wirken, bringt in unsere Vorstellung von der Größe deutscher Kunst im dreizehnten Jahrhundert einen entscheidenden Zug. Ein Bildhauer mit stark persönlicher Prägung des künstlerischen Willens leitet die Arbeiten. Die Bedeutung dieses führenden Meisters liegt darin, daß er die Ideen der Zeit nicht als etwas Fertiges von außen her übernimmt, sondern daß er ihnen aus den am Orte gegebenen Bedingungen und aus seiner sie meisternden Gestaltungskraft heraus die eigene Form schafft.

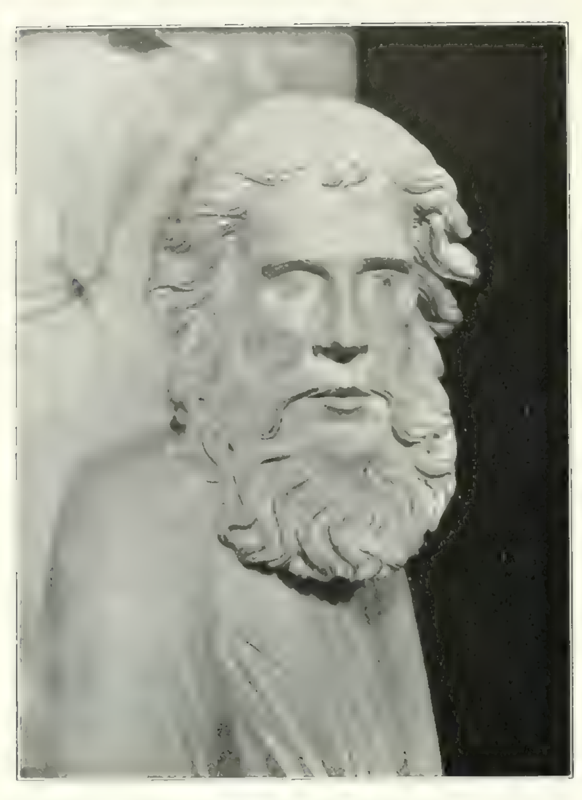
Das südliche Querschiff des Münsters ist der Schauplatz. Die inhaltgebenden Mächte sind der eschatologische Ideenkreis und der Marienkult. Die Möglichkeit bildnerischen

Schaffens gab die Zeit mit ihrer an den „modernen“ Kathedralbau gestellten Forderung nach zyklischer Entwickelung monumentaler Skulpturgruppen. Soviel davon auch in Straßburg zerstört ist, zumal am Doppelportal des Querhauses, es hat sich genug erhalten, um uns die Bedeutung des Meisters zu offenbaren.

Der Weltgerichtspfeiler im Innern, bekannt als Engelssäule, ist unversehrt auf uns gekommen (Abb. 1). Er bezeugt schon in der Idee der Anlage den schöpferischen Geist des Bildhauers. Der Gedanke, das Jüngste Gericht rund um einen Pfeiler im Innern des Querschiffraumes aufzubauen, steht einzig in der Zeit. Ein solcher Plan lag durchaus abseits der Bedingungen, unter denen die mittelalterliche Monumentalskulptur groß wurde. Die ausgreifenden Skulptursysteme der französischen Kathedralen wuchsen auf als repräsentativer Fassadenschmuck, als ein Zeugnis von der Welt und Leben umspannenden Macht religiöser Ideen, die dem christlichen Kultbau zugrunde lagen. Gewiß gab es auch im Kircheninnern zahlreiche Möglichkeiten für Anbringung von Bildwerken, aber sie hingen fast ausschließlich mit der liturgischen Ausstattung des Gebäudes zusammen. Das Gerichtsthema kam dafür nicht in Frage. Der gegebene Ort für jene Zyklen war die Fassade.

Man könnte also die Idee des Straßburger Meisters gleichsam als den Versuch einer Erweiterung des Fassadenraumes in das Innere hinein auffassen im Gegensatz zu den nach außen vortretenden mächtigen Vorhallenbauten gleichzeitiger französischer Kathedralen. Es mochte ein großer Gedanke sein, hinter den Zugängen zum Rauminnern die Mahnung an das Ende der christlichen Welt in eindrucksvollen Zeichen aufzurichten, zumal der eschatologische Gedankenkreis bereits draußen in den Bildern des rex iustus, der Ekklesia und Synagoge vorbereitet war. Dann würde man erwarten, daß der Weltenrichter dem Eintretenden zugewendet sei. Indessen gerade das Gegenteil ist der Fall. Der Weltenrichter ist nach dem Innern zu angebracht.

Doch einerlei, wie man in diesem Falle das Verhältnis des inneren Raumabschnitts zur Fassade bewertet: für die bildhauerische Phantasie



2. Evangelist vom Engelspfeiler

stand die Idee des skulpturgeschmückten Pfeilers in enger Beziehung zum apokalyptischen Inhalt der Aufgabe, und gerade in diesem Zusammenhange muß für den Bildhauer eine faszinierende Kraft gelegen haben. Denn was zunächst als ein kaum zu verstehender Verzicht (gegenüber der Fassadenskulptur) auf die anschaulich-einheitliche dekorative Wirkung erscheint, das wurde aufgewogen durch die Möglichkeit, die symbolischen Dimensionen des Weltgerichts sinnfällig zu repräsentieren. Der biblische Bericht spricht von den Geschlechtern auf Erden, die „sehen kommen des Menschen Sohn in den Wolken des Himmels, mit großer Kraft und Herrlichkeit. Und er wird senden seine Engel mit hellen Posaunen, und sie werden sammeln seine Auserwählten von den vier Winden, von dem einen Ende des Himmelreichs zu dem andern“ (Matth. 24).

Der Freipfeiler bot die Möglichkeit, in einem statuarischen Zyklus die bedeutungsvollen Gestalten des Jüngsten Gerichts nach den vier Weltrichtungen anzuordnen. Allseitige Dimensionierung eines monumentalen statuarischen Zyklus in unmittelbarer Entwickelung der Form aus der das Leben des mittelalterlichen Christen beherrschenden und stets gegenwärtigen Idee des Weltgerichts: das war einer der stärksten und ergreifendsten Gedanken bildhauerischer Phantasie, beispiellos in der Geschichte der gotischen Skulptur.

Die Statuengruppen entwickeln sich in drei Raumzonen übereinander. Zu oberst ist die überlebensgroße Gestalt des thronenden Christus angebracht, die linke Hand erhoben, die rechte auf die Hüfte gestützt. Diese Christusfigur gibt freilich sofort den Punkt an, wo das Thema des Weltgerichts in der Fassung des Straßburger Meisters zum Konflikt mit dem Wesen des Freipfeilers kommen mußte. Das Thema forderte die Herausarbeitung eines Zentrums, mindestens die Frontbildung gerade an jener Stelle, wo die Majestät des thronenden Gottes erscheint.



3. Evangelist vom Engelspfeiler

Der Freipfeiler bot diese Möglichkeit nicht, und hinzu kam noch die Schwierigkeit, das Motiv der Sitzfigur an einem durch Gewölbedienste gegliederten Pfeiler unterzubringen. So wurde die Figur Christi bei der Durchführung der bildhauerischen Idee ein wenig glückliches Gebilde, das sich dem Ganzen schwer einzufügen vermag, und es sieht nun fast wie Absicht aus, wenn die Christusfigur in der Tat so angebracht ist, daß sie infolge der im Raume herrschenden Lichtverhältnisse kaum wahrzunehmen ist. Den naheliegenden Lösungsversuch, die Gestalt des Weltenrichters etwa als stehende Figur wie alle anderen zu geben, brachte der Straßburger Meister nicht. Es mochte sein, daß die Durchbrechung der ikonographischen Tradition in einem so wichtigen Punkte unmöglich erschien. Dagegen kommt die Erhabenheit richterlicher

Majestät in den Begleitfiguren der obersten Pfeilerzone um so stärker zum Ausdruck.

Die Zeichen der Weltherrschaft Christi, die arma regis gloriae, sind die Leidenswerkzeuge: Kreuz, Dornenkrone und Lanze. Sie werden von drei Engeln, die rings um den Pfeiler verteilt sind, gehalten. Nie wieder sind die Engel mit den Leidenswerkzeugen in so hoheitsvoller feierlicher Auffassung gegeben wie hier, wo sie steil in der Höhe schwebend ragen.

In der mittleren Zone stehen nach den „vier Winden" gerichtet die Posaunenengel, auf deren hellen und schneidenden Ruf die Gräber sich öffnen. Die Posaunenengel werden in den Weltgerichtsdarstellungen des dreizehnten Jahrhunderts zumeist an mehr untergeordneter Stelle angebracht, während sie in den älteren apokalyptischen Visionen von mächtigerer Bildung erscheinen. Sie sind die signifikanten Träger der Weltgerichtsstimmung. Ihr Ruf ist der der Unerbittlichkeit, und der zornige Ton des Heerhorns am Jüngsten Tage kommt den gläubigen Christen des Mittelalters nicht aus den Ohren.

Nû wol ûf, es ist an der zît.
daz jungste geriht ûf uns lît!
An daz müezent Wîp und man,
kein mensch sich dâ verbergen kan.
Wol ûf erstânt von dem tôde,
ir müezent lîden angst und nôt!

(Spiel vom Jüngsten Tage)

Am Straßburger Gerichtspfeiler tritt gemäß dem Wesen dieses ganzen statuarischen Aufbaues das rein Erzählende zurück. Gerade das, was sonst die zahlreichen Portaldarstellungen in immer breiterer Ausführung geben, die Schilderung der Auferstehenden, der Seligen und Verdammten, das wird am Engelspfeiler in wenigen kaum bemerkbaren Figuren zu Füßen der Christusgestalt selbst nur angedeutet.

In der unteren Zone sind nach den vier Richtungen die Evangelisten (mit ihren Symbolen an den Tragsäulen) angebracht (Abb. 4). Sie gehören an diese Stelle, denn die Verkündung des Erlösers, die sie in die vier Teile



4. Markus und Johannes vom Engelspfeiler — Straßburg, Münster

der Welt hinausgetragen haben, wird sich nun erfüllen. Gleichwohl ist die Bedeutung, die ihnen hier als Einzelfiguren zugeteilt wird, auffallend. Sie hat nichts zu tun mit dem Vorkommen der Evangelisten in der deutschen Monumentalmalerei noch bis ins späte 12. Jahrhundert (Schwarzrheindorf). Denn hier sind sie in der Typisierung des frühen Mittelalters als inspirierte Textschreiber gegeben. Die Monumentalskulptur des 12. Jahrhunderts, die die Evangelisten fast nur nach ihrer symbolhaften Existenz unter dem Bilde von Engel, Löwe, Stier und Adler kennt, war gewohnt, sie in engste Beziehung zur maiestas domini zu setzen. Aber als der Ideengehalt einer Verherrlichung der ewigthronenden Majestät Gottes sich entwickelte zu einer mehr historischen Auffassung vom Menschensohn, der da kommen wird, zu richten die Lebenden und die Toten, da schwanden die Zeichen für die Evangelisten. In den großen skulpturalen Entfaltungen des Gerichtsthemas an den nordfranzösischen Kathedralen kommen sie nicht vor. In Straßburg dagegen wandeln sie sich zu neuer Leibhaftigkeit in menschlicher Gestalt. Die früheste derartige Darstellung der Evangelisten in gleichem thematischen Zusammenhang und mit gleich auffallender Betonung findet sich ebenfalls am Oberrhein: am Portalgewände der Baseler Galluspforte.

Der Freipfeiler im Straßburger Querschiff ist so gegliedert, daß dem achteckigen Pfeilerkern vier kräftige Gewölbedienste vorgelagert sind. Zwischen diesen Diensten wachsen die Bildwerke als Säulenstatuen mit Baldachinkrönungen in die Höhe. Wir treffen hier also auf eine der gotischen Monumentalskulptur sehr geläufige Form.

Die Säulenfigur ist eine abendländische Schöpfung des 12. Jahrhunderts und stellt einen statuarischen Typus dar, der zu den eigenartigsten und auffallendsten Erscheinungen der gotischen mittelalterlichen Skulptur gehört. Wir tun gut, um die historische und künstlerische Stellung des Straßburger Meisters zu verstehen, uns gleich hier auf das Wesen der Säulenstatue zu besinnen.

Man hat gemeint, mit der Tatsache, daß die mittelalterliche Skulptur sich nicht von der Architektur zu trennen vermöge, einen entscheiden-



5. Matthäus und Lukas vom Engelspfeiler — Straßburg, Münster

den Unterschied gegenüber der Antike bezeichnen zu können. Indessen nicht in der materiell besonders engen Verbindung mit der Architektur liegt das Wesentliche, sondern in der Art dieser Verbindung, die aus einer grundsätzlich von der Antike verschiedenen Auffassung des statuarischen Körpers hervorgeht.

Ein Grundgefühl aller antiken statuarischen Kunst ist die ausgeprägte sinnfällige Erfassung der Schwere des Körpers. Der Körper lastet. Wenn der Körper willenlos ist, der Geist ohne Aktivität, dann ist der Mensch nichts als ein mit der Last des Körpers die Erde drückendes Wesen. Jedes Erheben des Körpers über den Boden ist Heben dieser Last. Aufrichten (statuere), Aufgerichtetsein oder „Stehen" bedeutet dementsprechend Überwindung der materiellen Schwere des Körpers dadurch, daß die Last gestützt wird, und so ist das statuarische Problem der Antike undenkbar ohne die Vorstellung von Verteilung, Bewegung und Stütze der Körperlast. Die klassische antike Statue ist der vom Willenszentrum des Menschen her bewegte Leib, dessen aufgerichtete Last in sich harmonisch ruht. Die Termini Statik, Ponderation, Kontrapost bezeichnen die aus dieser Auffassung sich entwickelnden Begriffe.

Die gotische Statue der nordischen mittelalterlichen Kunst ist nun in der Tat in ihrem Wesen nicht gebunden an die sinnliche Vorstellung von der Schwere des Körpers. Für das statuarische Ideal des Mittelalters spielt im Gegenteil – bedingt durch die Ausdrucksbedürfnisse eines spiritualistisch orientierten Zeitalters – die Vorstellung von der lastenden Materie keine bestimmte oder keine an den Kern der Erscheinung rührende Rolle. Die gotische Figur stellt nicht den vom autonomen Willenszentrum her bewegten Leib dar, sondern dieser Leib scheint wie von einer übergeordneten Macht her regiert. Das künstlerische Mittel, um die besondere geistige Bedeutsamkeit dieser gotischen Figur zu veranschaulichen, ist die Schwebung, d. h. die Gestaltung eines schwerefreien oder schweregeminderten Körpers. Für die Skulptur lag daher das höchst eigentümliche Problem zugrunde, trotz betonter Körperhaftigkeit doch den Eindruck materiell lastender Masse aufzuheben.

Um uns das Problem klarzumachen, müssen wir in dieser Hinsicht zwei Eigenschaften der Materie unterscheiden, ihre Ausgedehntheit und ihre Schwere, die — kunstgeschichtlich gesprochen — nicht notwendig miteinander verbunden sind. Die Materie ihrer bloß kubischen Existenz nach hat die Gotik mit derselben Kraft körperformender Durchbildung bejaht wie die Antike. Aber während die Antike von der Vorstellung der Schwere aus den Antagonismus von Stütze und Last in ihre Formgesetze aufnahm, hat die Gotik dem Stoff gleichsam das Gewicht genommen, um die Möglichkeit einer ganz neuen Bedeutsamkeit der Bilderscheinungen gewinnen zu können. Das Beiwort der Entmaterialisation, das so gern gegenüber gotischer Architektur und Skulptur gebraucht wird, enthält eine irreführende Unklarheit, da dieser Begriff nicht erlaubt, Körperhaftigkeit von Schwerefreiheit zu unterscheiden. Wenn mit Entmaterialisierung die besondere Vergeistigungstendenz mittelalterlicher Kunst bezeichnet werden soll, so bleibt dies eine im Grunde romantische Anschauung, die sich Geist und Vergeistigung gern in schemenhaften, körperlosen Gebilden vorstellte, eine Anschauung, die dem klaren Geiste hochgotischer Formprinzipien durchaus widerspricht.

Der Begriff der Schwerefreiheit oder Schwereminderung ist für die Betrachtung gotischer Skulptur deswegen wichtig, weil erst mit seiner Hilfe die besondere Art der Verbindung von Architektur und Statue im Mittelalter zu fassen ist. Seit Schnaase wird bis in die jüngste Zeit das Dogma von der Vergewaltigung mittelalterlicher Skulptur durch die Architektur wiederholt. Dehio sieht die gotische Skulptur als einen in viel tieferer Verbindung als je zuvor gedachten Teil der Architektur selbst an und spricht geradezu von einem „Dienstverhältnis zur Architektur". Selbst Max Dvořak hat sich nicht von dieser Vorstellung befreien können, und obwohl ihm die Behauptung, daß in dem künstlerischen Organismus der gotischen Baukunst die nachbildende Kunst keine selbständige Bedeutung besitze, paradox klingt, „wenn wir an die unübersehbare Zahl der plastischen Bildwerke denken, mit denen die gotischen Dome geschmückt waren und die eine Wiedererweckung der monumentalen

Skulptur bedeuten", so erschien ihm doch dieser Reichtum „gefesselt, äußerlich und innerlich unfrei".

Und doch zeigt schon ein kurzer Überblick, daß die gotische Skulptur von sich aus die Verbindung mit der Architektur sucht, diese Verbindung fordert, andrerseits die Architektur durchaus ohne statuarischen Schmuck auskommen kann. Bei dieser Sachlage kann aber unmöglich von einer Vergewaltigung der Skulptur durch die Architektur gesprochen werden. Es zeigt sich weiter, daß die gotische Statue keineswegs einen integrierenden Bestandteil der Architektur darstellt in dem Sinne, daß sie die Aufgabe einer Vertretung architektonischer Formen zu erfüllen hätte (wie etwa die Karyatide der Antike). In Straßburg würden schon die Figuren des Weltgerichtspfeilers sich auf das bestimmteste gegen jede derartige Erklärungsmöglichkeit wenden. Wenn schließlich gern gegenüber den Statuenportalen des 12. Jahrhunderts von einer Architektonisierung der Form gesprochen wird, so tritt hier zumeist eine Verwechselung ein mit der Stilbildung der statuarischen Kunst nach archaischen Formprinzipien. Diese Erscheinung hat mit einer Entlehnung und Übertragung architektonischer Formen auf die Skulptur nichts zu tun.

Die Notwendigkeit der von der gotischen Statue gesuchten Verbindung mit der Architektur liegt in dem obengenannten Problem, die kubische Existenz des statuarischen Körpers zu verbinden mit dem Eindruck der Schwerefreiheit. Dieser Eindruck der Schwebung konnte sinnfällig nur dann erreicht werden, wenn der Körper als über dem realen Boden frei erhoben charakterisiert wird. Technisch war dies nur möglich, wenn der Körper gleichsam von außen her gehalten oder getragen wird. Und diesen außerhalb des Körpers liegenden Haltepunkt findet die Skulptur in der gotisch gegliederten Gewändearchitektur. Das Problem der gotischen Säulenfigur ist identisch mit dem Problem der im gotischen Raume schwerelos aufwachsenden Hochschiffwand, deren technischer Stützpunkt außerhalb des Wandkörpers im Strebewerk liegt.

Bei der Säulenstatue ist dem Körper gleichsam der Boden entzogen. Die Spiritualität der gotischen Gewändefigur ist nicht etwa von diesem

Moment allein abhängig, aber doch liegt hier ein entscheidender Zug vor. Die Erhebung der Figur durch einen Sockel wie in der Antike oder Renaissance würde dem Sinn der gotischen Figur widersprechen, denn der Sockel bedeutet nichts als Vertretung des realen Bodens. Auf dem Sockel „steht" die Freistatue, die sich nach den Prinzipien von Stütze und Last in sich selbst aufbaut und so das Schönheitsideal des harmonischen Gleichgewichts verwirklicht. Der gotische Kragstein zu Füßen der gotischen Schwebefigur ist niemals in seiner Funktion zu verwechseln mit dem Sockel. Der Kragstein besitzt nur die technische Funktion des Stützens, nicht die künstlerische. Ein Blick auf den historischen Ausgangspunkt der Säulenfigur macht diesen Sachverhalt ohne weiteres klar.



6. Chartres, Westportal der Kathedrale

Das Wesen der Säulenstatue enthüllt sich am deutlichsten in der Zeit ihrer ersten Ausprägung an den frühgotischen Figurenportalen der französischen Fassaden der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts. In der Tat läßt sich dem Westportal von Chartres (Abb. 6) nichts an Stärke der Erscheinung vergleichen, wie hier die wunderbar klare, ja geradezu aggressive Körperhaftigkeit der Gestalten sich verbindet mit dem Eindruck ihrer schwerelosen Existenz. „Die Statuen sind dabei architektonisch völlig funktionslos, sie sind keineswegs in den Dienst der Architektur ge-

treten, sie scheinen nur in ihren Schutz geflüchtet zu sein (man sieht, sagt Lübke, wie die Plastik sich hier der Architektur aufgedrängt hat). Diese Architektur selbst ist nur ein der Mauer vorgelegtes Scheingerüst, man könnte die Säulen ruhig fortnehmen, ohne die oberen Teile zu gefährden." Diese klare und objektive Analyse Vöges (Die Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter, S. 10) enthält alles, was zur Bestätigung unserer Auffassung vom Wesen der Säulenstatue nötig ist. Da diese Figuren über keinen organisch aus der Architektur sich entwickelnden oder in die Architektur eingegliederten Sockeln angebracht sind, so wird der Eindruck verstärkt, daß sie aus einer räumlich imaginären Region zu starrer Schwebehaltung aufwachsen. In dieser Erscheinung liegt zugleich der unmittelbare Ausdruck für die geistige Existenz dieser Gestalten, deren Aufgabe es ist, in überzeitlicher Manifestation die königliche Ahnenreihe des Himmelsherrschers zu verkörpern.

Wenn in der Erscheinung der Schwerefreiheit oder (positiv gewendet) der Schwebung ein Wesenszug der gotischen Säulenfigur gesehen wird, so könnte die Einschränkung geltend gemacht werden, es sei dies nur ein Stilmerkmal des 12. Jahrhunderts, das für das 13. Jahrhundert nicht mehr zutreffe. Und man könnte das Lessingsche Wort aus dem Laokoon beschwören: „Bloß aus allgemeinen Begriffen über die Kunst vernünfteln, kann zu Grillen verführen, die man über lang oder kurz zu seiner Beschämung in den Werken der Kunst widerlegt findet." Indessen die Auffassung der Figur bleibt in der Folgezeit der sich entwickelnden Gotik ihrem innersten Kern nach die gleiche, wenn auch ein weitreichender Wandel des statuarischen Ideals eingreift.

Das Schicksal der gotischen Säulenfigur vollzieht sich in einem Wandel der gesamten geistigen Existenzbedingungen der statuarischen Gestaltenwelt an den Kathedralen. Der historische Ablauf läßt sich in seinen entscheidenden Phasen in dem skulpturalen Schmuck der großen nordfranzösischen Kirchen verfolgen. Die deutschen Meister stehen mit ihrer stark ausgeprägten künstlerischen Individualität im Strom dieser Entwicklung.

Kommt man von jener ersten großen Stilbildung der porta regia in Chartres her zu den Statuenportalen des beginnenden 13. Jahrhunderts, so ist es, als seien die Figuren aus einer sternenweiten symbolhaften Existenz in eine uns minder ferne Region hineingerückt. Ihre Strenge und Unnahbarkeit mildern sich. Sie treten aus unerbittlicher Isolation heraus und streben nach einer sinnlich faßbaren Ordnung. Und je weiter wir der Stilentwicklung des 13. Jahrhunderts folgen, um so stärker wächst der Eindruck, daß sich die geistige Distanz zwischen jenen Gestalten und uns verringert. Könige, Propheten, Apostel und Heilige, die vorher einer uns unzugänglichen, überirdischen Zone angehörten, werden jetzt zu Wesen, die ein eigenes, dem unsern genähertes Leben zu führen scheinen, wenn sie auch stets in einer gewissen Lebensferne verharren. Parallel diesem Wandel der Auffassung geht die Entwicklung der Figuren als Plastik. Es ist die Entwicklung einer Skulptur, die die kubische Existenz des Körpers zuerst in stereometrischen Gebilden aufsucht und allmählich weiterschreitet zur Darstellung eines funktionell gegliederten Organismus. Was die Figuren an symbolbestimmtem Inhalt verlieren, das gewinnen sie an Leibhaftigkeit der Erscheinung. Sie werden „gewichtiger". Der Körper wird mit organischer Substanz erfüllt. Ihrer einst schwerefreien Existenz wird ein gewisses Maß materieller Last hinzugefügt, aber niemals so weit, daß dadurch die Grundauffassung der gotischen Körperfigur in ihrer Schwebehaftigkeit in Frage gestellt würde. Wo die Gotik dem Körper Zugeständnisse an organischer Bildung und Schwere macht, erhebt sie doch das Ganze in eine erdentrückte Sphäre. Bezeichnend, wie an der Reimser Westfassade, wo die hochgotische Entwicklungsphase zu voller Reife durchgebildet ist, alle Figuren auf frei vorkragenden Baldachinkonsolen als Stützpunkten stehen. Unterhalb dieser Stützpunkte läuft eine Raumschicht hin, die die Gesamtheit der Figuren in der Schwebe hält, sie emporhebt zur leibhaftigen Erscheinung einer wahren civitas coelestis.

Die Antike kannte weder in der Kunst noch in ihrer Sprache eine der mittelalterlichen Skulptur entsprechende Erscheinung des schwebenden,

d. h. des frei und gewichtslos im Raume befindlichen Körpers. Es ist bemerkenswert, daß der sprachliche Ausdruck „Schweben" nur im Bereiche des Germanischen vorkommt.



7. Vom Engelspfeiler Straßburg, Münster

So ergibt sich, daß die gotische Steinfigur, richtig gesehen, nicht als Statue in dem unserem Sprachgebrauch entsprechenden Sinne bezeichnet werden kann. Und so wenig wir gotische Architektur nach einem in ihr wirkenden Antagonismus von Stütze und Last analysieren können, so wenig kommen wir dem Wesen der gotischen Bildsäule näher, wenn wir als Grundlage der Interpretation die Begriffe Statik und Ponderation wählen. Hier setzt das Problem der gotischen Gewandfigur ein. Wenn bisher die Säulenfigur nur nach der ihr eigentümlichen Verbindung mit der Architektur analysiert wurde, so reicht doch das zugrunde liegende Problem einer mehr oder minder wirksamen „Entschwerung" des Figurenkörpers viel weiter. In der mittelalterlichen Skulptur ist auch dann, als die Säulenfigur von anderen Figurenformen abgelöst wird, das Gewand der eigentliche Träger für den Erscheinungscharakter der Schwebung. Ein Blick etwa auf die deutsche Skulptur des 14., 15. und 16. Jahrhunderts läßt erkennen, daß zwar das plastische Ideal, Gesinnung und Auffassung unaufhörlich wechseln, daß aber der Grundzug der Schwebung als unmittelbarster Ausdruck für die Spiritualität der Erscheinung im wesentlichen bestehen bleibt.

Hier ist auch ein Punkt, in dem sich selbst in der Wiedergabe des nackten Körpers die von der Figurenauffassung nördlich der Alpen so grundverschiedene Art der Renaissance des Südens zu erkennen gibt. Das Wesen der figuralen Erscheinung in der Kunst Dürers wird man nicht voll erfassen können, wenn man nicht in ihr den Einschlag der voraufgehenden Entwicklung nordischer Gotik verspürt. Man vergleiche etwa den Adam des Dürerschen Kupferstichs oder Dürersche Aktzeichnungen seiner reifen Entwicklung mit solchen von Raffael. Beide besitzen die starke plastische Wirkung, die Empfindung für die kubische Qualität der Körper. Aber was sie durch eine Welt trennt, ist, daß in Raffaels Körpern das Gefühl für die Schwere der Materie lebt und aus diesem Grundgefühl der Akt aufgebaut wird, während Dürers Figuren gleichsam gewichtslos eine erdentbundene Existenz führen. Die Grundauffassung des Ponderosen der Körpermaterie ist antik, die der Schwerefreiheit ist gotisch.



8. Vom Engelspfeiler Straßburg, Münster

Wir kehren zu den Evangelisten am Weltgerichtspfeiler im Straßburger Querschiff zurück (Abb. 4, 5). Die Verwendung der Säulenfigur im monumentalen Stil ist dem Meister völlig vertraut. Diese Bildwerke gehören bereits dem Beginn jener Zeit an, in welcher die Säulenfigur mit funktioneller Aktivität erfüllt wird. Doch besitzen sie in ihrer Erscheinung ganz jenen

Charakter der Schwebung, der der Säulenfigur wesenhaft zukommt. Wie sie um den Pfeiler verteilt sind, wachsen sie in federnder Gespanntheit der Haltung auf. Das Gewand wird kaum irgendwo seiner stofflichen Schwere überlassen, sondern möglichst gestrafft um den Körper gelegt. Die dichten Fältelungen des dünnen Stoffes verlaufen in langen Zügen, das Schlanke, Stabartige der Figur betonend. Bei allen sind die Füße mit der ganzen Sohle so aufgesetzt, daß sie die Stützplatte überragen, und daß zwischen ihnen das Gewand unmittelbar von der Platte aus aufsteigt.

Für die Darstellung der Evangelisten als Monumentalskulpturen standen dem Meister keinerlei bestimmte Vorbilder zur Verfügung. Die Aufgabe war insofern neu. Lediglich für den Johannes als Apostel war die Bartlosigkeit und das jugendliche Aussehen traditionell gegeben. (In Basel an der Galluspforte ist Johannes als Evangelist am Gewände ausnahmsweise nach byzantinischer Ikonographie bärtig dargestellt.) Man darf sich indessen diese Aufgabe nicht so vorstellen, als ob der Meister von Grund auf neue Charaktere zu schaffen hatte. Die Monumentalskulptur des 12. Jahrhunderts besaß eine bestimmte Vorstellung von der typischen Erscheinung der „Zeugen Christi", der Apostel, der Propheten und Heiligen. Diese Vorstellung war aus einer allmählichen und weitgreifenden Umwandlung der aus der hellenistischen Antike überlieferten Darstellungen geistiger Typen, des Philosophen, des Dichters oder des Rhetors, gewonnen. Mochten die Abwandlungen dieser Typen auch recht verschiedenartig sein, so ist doch im 12. und im beginnenden 13. Jahrhundert nicht die individualisierende Charakteristik das Entscheidende, sondern es ist der gesamte geistige Zusammenhang, der diesen Gestalten ihre Bedeutung verleiht. Der Straßburger Meister greift für seinen Evangelistentypus gleich sehr hoch im Ausdruck. Aber erst die besondere Formung ist es, die ihn als von einer Künstlerpersönlichkeit geprägt erscheinen läßt.

Als Säulenfiguren fallen sie durch ihre Tendenz zu axialer Drehung des Körpers auf. Man hat ihren Bewegungsreichtum so ausgelegt, als ob die Evangelisten untereinander im Dialog verbunden zu denken seien,

und entsprechende photographische Aufnahmen nach Abgüssen versuchen eine solche Wirkung vorzutäuschen. Franck-Oberaspach spricht sogar von einer störenden Wirkung der Architektur, insofern diese die volle Verbindung hindere. Das heißt indessen die Originale ganz und gar mißverstehen. Ebensogut könnte man die Einzelgestalten Michelangelos an der Sixtinischen Decke als im Gespräch befindlich interpretieren. Die Bewegung kommt bei den Evangelisten nur als Bereicherung des statuarischen Typus und des Ausdrucks in Frage. Zudem wird ganz deutlich, daß die Wendung der Evangelisten zum Beschauer hin erfolgt, und zwar so, daß von je zweien die Wendung gemeinsam nach der gleichen Richtung hin erfolgt, von Markus und Johannes auf den vom Rauminnern kommenden Betrachter, während Matthäus und Lukas sich an den vom Portal Eintretenden richten (vgl. Anm.). Die in der Disposition des Freipfeilers liegende Dimensionierung nach vier Seiten wird also durch die figurale Bewegung der Evangelisten selbst noch einmal zu einer Zweifrontenbildung gewandelt und dadurch ein sehr überlegter Kontrast zu den oberen Zonen des Pfeilers geschaffen. Die Figuren der oberen Zonen sind in einer sehr glücklichen Abstufung der Erscheinung gegeben, die Posaunenengel mit ihren klar und ausdrucksvoll konturierten Flügeln schon starr mit einer einzigen den Körper durchlaufenden Kurve, schließlich die Engel mit den Leidenswerkzeugen ganz säulenhaft, schmal, streng und steil.

Von den Evangelisten ist Johannes der am zartesten gebildete, in den Motiven der Emporbewegung wie in der Straffung des plastischen Körpers schlechthin meisterhaft durchgearbeitet. Die Arme sind so hoch wie nur irgend möglich genommen, der linke in den gespannten Mantel geschnürt, die rechte Hand mit fast lässiger Eleganz erhoben. Das reine bartlose Gesicht ist sehr leise bewegt mit einem Anflug von Versonnenheit. Die Formbewegung im Gewand, sowohl im Ganzen wie im Einzelnen, ist von einer so durchgebildeten Feinheit, wie sie im Bereiche der Zeit und der stilistischen Vergleichsmöglichkeiten kaum wieder zu finden ist.

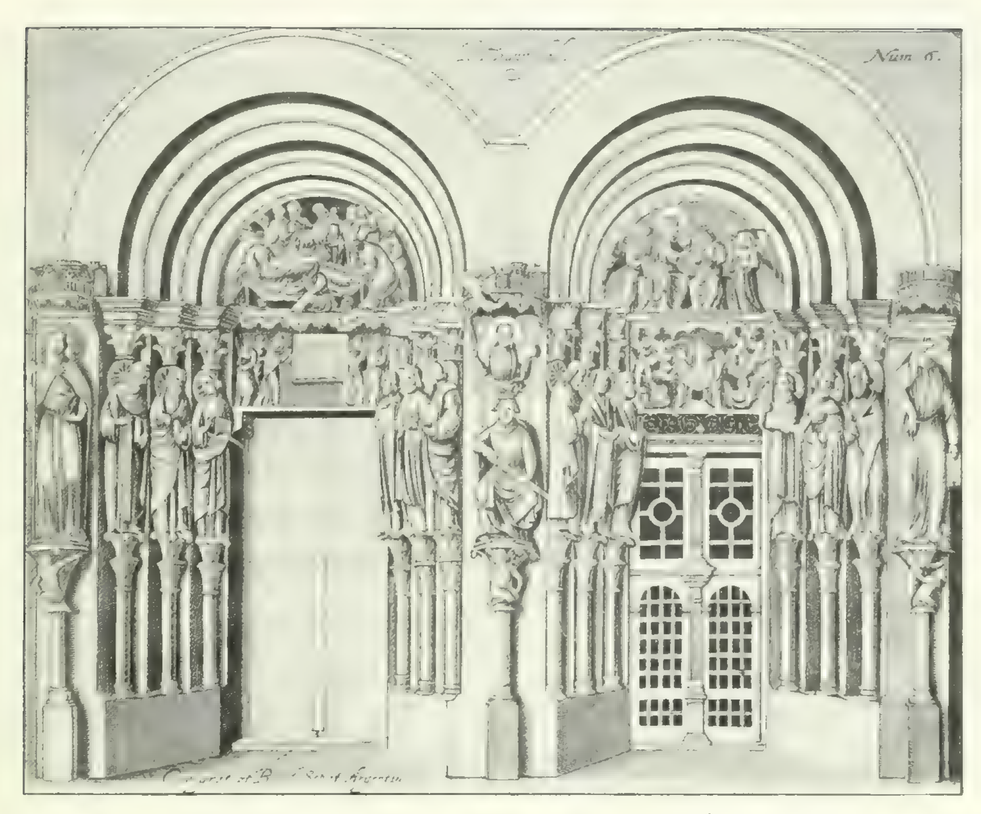
Mit dem Johannes gehört der Markus (Abb. 4) unmittelbar zusammen. Er hält das Schriftband in der erhobenen Linken. Die Rechte (mit dem fein-

gebogenen Gelenk) zieht den Mantel straff über den Körper. Die Figur steht frontal im Diagonalkreuz des Pfeilers. Doch wird zugleich durch die Wendung des Kopfes nach der Seite des Schriftbandes die Beziehung zu der zweiten mit dem Johannes gemeinsamen Frontebene erreicht. In diese Art der Bewegungsverschränkung sind selbst die unter den Bildwerken angebrachten Evangelistensymbole einbezogen. Sie sind stets in der der entsprechenden Figur entgegengesetzten Bewegungsrichtung angeordnet.

Matthäus ist unter allen vieren derjenige, der sich am weitesten vom Pfeiler löst (Abb. 5). Er ist in voller Drehung herumbewegt, so daß er mit der linken Schulter den Säulenschaft berührt. Die Schriftrolle hält er mit beiden Händen ausgebreitet, zugleich mit der erhobenen Linken das Mantelende nach oben ziehend. Trotz dieses Motivs herrscht im Gewand nicht ganz so der Eindruck des Straffen wie bei Markus und Johannes. Mit dem Markus bleibt eine Gemeinsamkeit, insofern, verglichen mit der dichten Fältelung im Gewand des Johannes, nun glatter anliegende Bahnen erscheinen. Andererseits ist beim Matthäus im Vergleich zum Markus eine gewisse Verstofflichung der Gewandmasse zu beobachten. In dieser Tendenz geht der Lukas entschieden am weitesten, so daß die stilistischen Abweichungen, gemessen an der Figur des Johannes, hier besonders auffallen. Der Mantel hängt vorn in breiteren und weicheren Flächen herunter. Die Falten verlieren ihre Starrheit, indem das Gewand mehr nach seiner natürlichen Materie aufgefaßt wird. Da nun der Stoff seiner Schwere nachgibt, bilden sich große Faltendellen und Augen. Das Gewand erhält Gewicht. Der Mantelbausch „hängt“. Und eben diese nun betonte Verstofflichung des Gewandes bringt es mit sich, daß dieser Lukas irdischer bedingt erscheint als die übrigen Evangelisten.

Über den Kopftypus wird noch zu sprechen sein.

Ist die Kunst, die uns in diesen Figuren so durchgeprägt entgegentritt, Zeichen für Beginn oder Vollendung des Meisters, der sie schuf? Diese Frage kann erst erörtert werden, wenn wir die zweite monumentale Anlage des Meisters kennen.



9. Südportal des Straßburger Münsters nach einem Stich von 1617

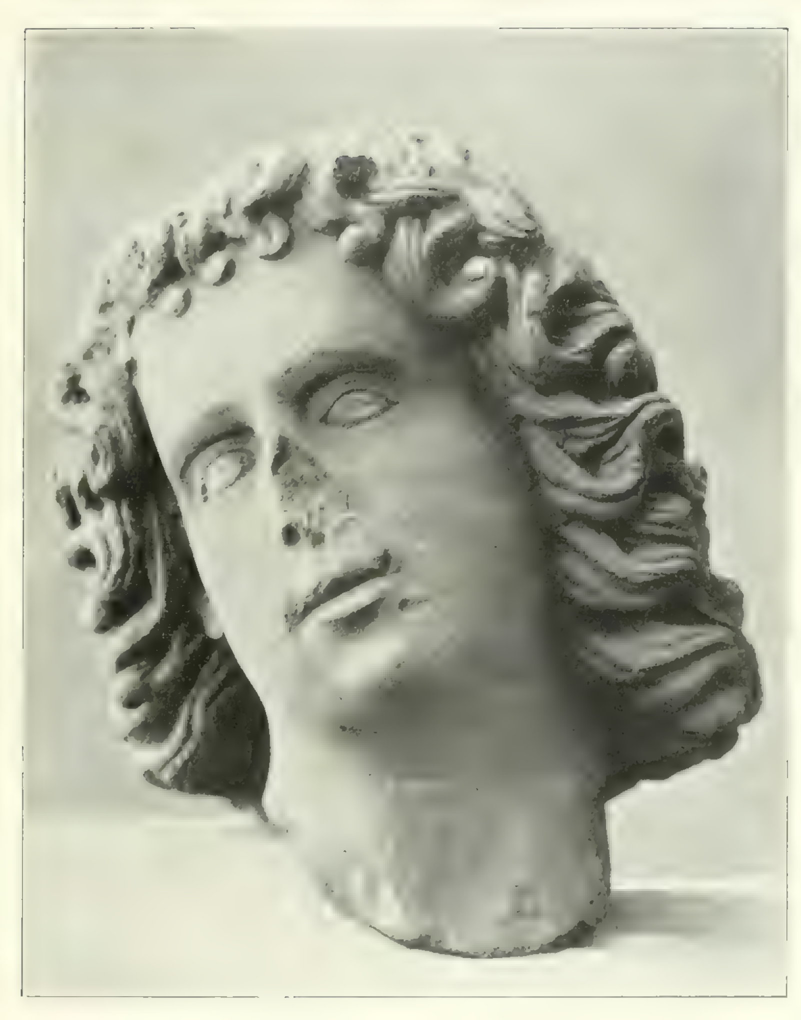
Das Südportal ist als Doppelportal entsprechend der zweischiffigen Teilung des Querhauses errichtet. Von seinem Skulpturenschmuck hat sich nur wenig erhalten. Wie die Portalanlage im ursprünglichen Anblick — vor den Zerstörungen der Französischen Revolution — sich als Ganzes darbot, zeigt uns noch ein Stich des Isaac Brunn in Schads Münsterbüchlein von 1617 (Abb. 9). Die Bogenfelder mit den darunter angebrachten Sturzreliefs enthalten Darstellungen, die der Verherrlichung der Gottesmutter galten: Tod, Grablegung, Himmelfahrt, Krönung Mariä. In dem durch drei Mauerrücksprünge gegliederten Gewände sind Statuen angebracht. Zu jeder Seite der beiden Türen stehen je drei Apostel auf besonderem Säulenunterbau.

Auch die das Portal rahmenden Frontflächen sind mit Bildsäulen besetzt: der mittlere Mauerstreifen, der die Türen scheidet, mit der seit

alters so benannten thronenden Figur des Salomo, über dem die Halbfigur Christi in Wolken erscheint, die äußeren Mauerstreifen mit den Darstellungen der Ekklesia und Synagoge. Doch unterscheiden sich diese drei Bildwerke von den Gewändestatuen durch einen abweichenden Unterbau und durch Baldachinbekrönungen. Erhalten haben sich von allen Skulpturen, die der Stich zeigt, nur Ekklesia, Synagoge und die Reliefs der Tympana. Von den Aposteln finden sich kärgliche Reste im Frauenhaus und anderen Sammlungen.

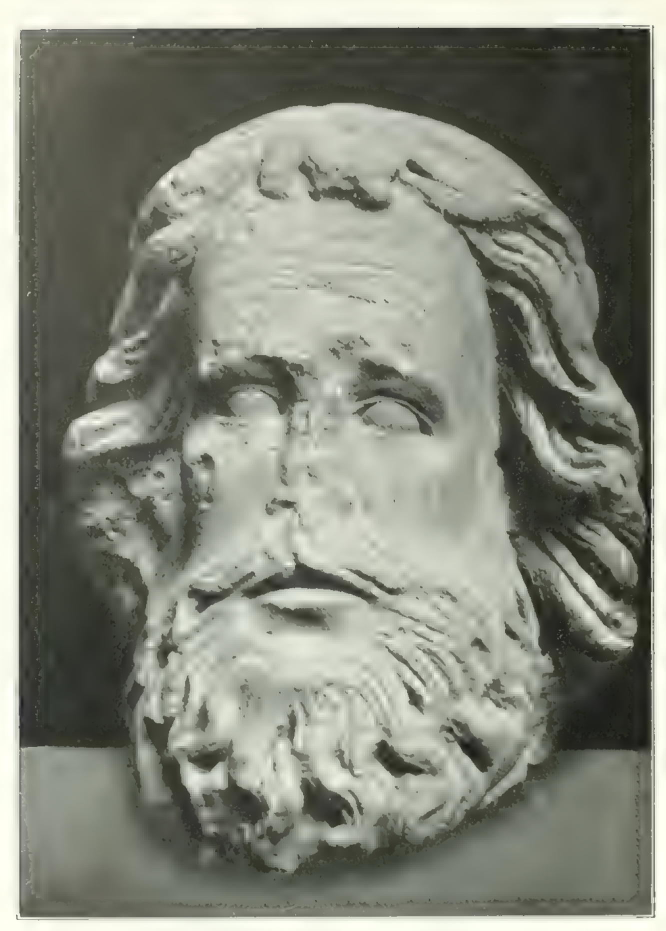
Schon die kompositionelle Verteilung der Skulpturen im ganzen zeigt den künstlerischen Willen eines Meisters, der frei über den Bildervorrat seiner Zeit verfügt und nach eigenem Plan eine große Anlage zu gestalten weiß. Gemäß den Marienszenen der Tympana würde man von einem Marienportal sprechen. Allein die von einer solchen Anlage nach dem Beispiel französischer Marienportale zu erwartende Ordnung ist in Straßburg nicht befolgt. Hier in Straßburg wird das Marienthema von Figuren, die bereits dem eschatologischen Ideenkreis angehören, gerahmt, gleichsam als Vorbereitung für das Jüngste Gericht im Innern. Die Apostel im Gewände des Doppelportals aus dem Marienspiel abzuleiten (P. Weber, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst), scheint mir nicht angängig. Schon seit den Anfängen großfigürlichen Portalschmucks in der Provence gehören die Apostel in den Bereich von den Vorstellungen der Endzeiten, und auch in den später ausgebildeten Portaltypen der Gotik haben sie diesen Platz behalten.

Am auffallendsten jedoch – nimmt man das Portal als Ganzes – erscheint die Betonung der Frontmitte durch die repräsentative Figur des thronenden Königs. Ja, erst durch das Vorhandensein dieser ikonographisch ungewöhnlichen Mittelfigur in der Symmetrieachse des Doppelportals erhält der Skulpturenschmuck die straffere Gliederung und in Verbindung mit den bedeutungsvollen seitlichen Rahmenfiguren der Ekklesia und Synagoge den großartigen Zusammenschluß. Die Figur des Königs ist uns zwar nicht erhalten, doch besteht kein Anlaß zu einem Zweifel, daß die auf dem Brunnschen Stich erscheinende Anordnung



10. Kopf des Johannes vom Südportal des Straßburger Münsters

derselben Zeit entstammt wie die übrigen Skulpturen. So sehr die Zeichnung des späten Stechers den Figurenstil verwischt, so schimmert doch unverkennbar auch bei dem Thronenden die Formensprache des frühen 13. Jahrhunderts durch. In dieser Figur verkörpert sich die mittelalterliche Vorstellung vom rex iustus oder rex pacificus. Auch diese Vorstellung gehört dem Bereiche der eschatologischen Anschauungen des Mittelalters an und hat nichts mit dem Marienthema zu tun. Sie geht



11. Apostelkopf vom Südportal — Straßburg, Münster

hervor aus der Erwartung einer aetas aurea und dem Anbruch des Sabbatreiches unter der Herrschaft Christi, dessen Vertreter und Vorkämpfer der erhoffte mächtige Friedensfürst ist. Ernst Bernheim hat nachgewiesen, daß diese Vorstellungen bis auf Augustin zurückgehen. Die für die Straßburger Figur überlieferte Bezeichnung als Salomo läßt sich auch für den genannten Zusammenhang rechtfertigen, da der Name Salomos als symbolisch umschreibendes Beiwort für den rex iustus gebraucht wird. Nur so wird verständlich, daß über Salomo Christus in Halbfigur mit der Weltkugel und der zum Segen erhobenen Rechten erscheint.

Das Verhältnis von Skulptur und Architektur an diesem Portal denkt man sich zumeist so, daß nach Ausführung der architektonischen Anlage später der plastische Schmuck hinzugefügt sei, und zwar von einem Meister, der seine künstlerische Schulung am Querschiff der Kathedrale von Chartres empfangen habe. Allein wenn man von den an der Front stehenden Figuren der Ekklesia und Synagoge und dem Salomo absieht, so liegt kein entscheidender Grund vor, der zu der Annahme zwingt, die ganze

Anlage sei ursprünglich ohne skulpturalen Schmuck gedacht. Bei Voraussetzung späterer Hinzufügung wäre nicht zu verstehen, daß Straßburg weder in der Verteilung noch in der Gliederung des figürlichen Schmuckes im Portalgewände irgendwelche Anklänge an die die Entwicklung der gotischen Monumentalskulptur bestimmenden Kathedralen Frankreichs zeigt. Zumindest sollte man erwarten, daß der Bildhauer Baldachinbekrönung der Figuren eingefügt hätte (wie z. B. am Bamberger Adamsportal geschehen ist),



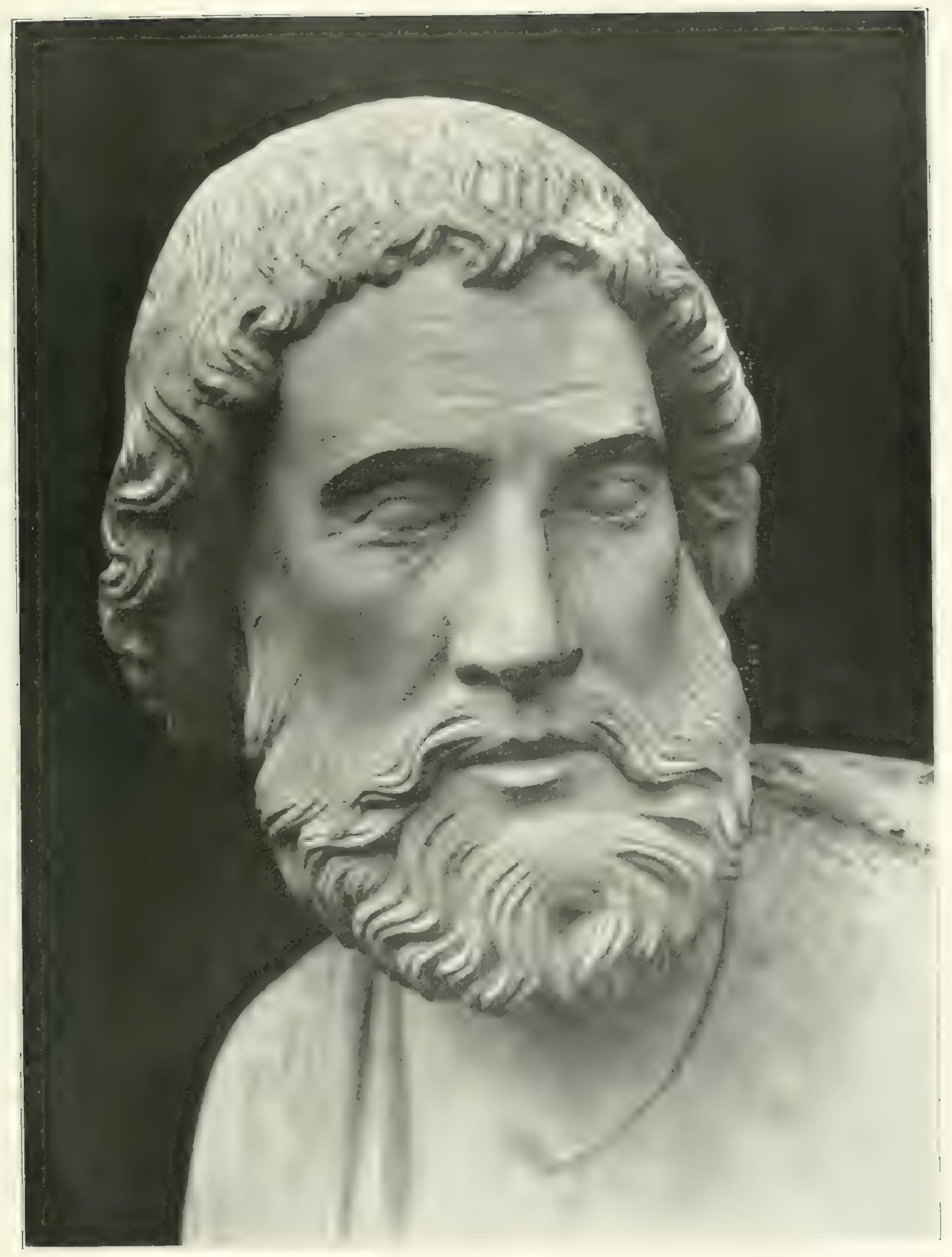
12. Apostelkopf vom Südportal Straßburg, Münster

oder daß er für die Gliederung der Region zwischen Sockel und Statuen etwas gegeben hätte, das nicht so gänzlich ohne jede Beziehung zu dem in Chartres oder Paris Vorhandenen sich verhielte. Es fehlt jede Absicht, sich nach den dort herrschenden künstlerischen Grundsätzen zu richten.

In Straßburg haben wir vielmehr einen in sich einheitlichen, regional bedingten Portaltypus, der sich noch an ältere, aus dem Ende des 12. Jahrhunderts stammende Formen hält. Charakteristisch für diesen Typus sind die an isoliert aufsteigenden Säulen angebrachten baldachinlosen Figuren, deren Köpfe bis an die Kapitelle reichen, ferner der unterhalb der

Kämpferlinie befindliche Türsturz und die schmucklosen Bogenläufe. Tatsächlich läßt sich ein solcher Portaltypus in der benachbarten Grafschaft Burgund aus früherer Zeit nachweisen. Seine wesentlichen Kompositionszüge treffen wir an dem nur noch im Stich erhaltenen Portal von Château-Chalon (Dep. Jura) wieder, das sogar in der Kapitellbildung mit Straßburg übereinstimmt (Abb. 142). Für den unter der Kämpferlinie angebrachten Türsturz seien auch Bourges, Semur en Brionnais und St. Thibault (Côte d'Or) genannt. Also eine in Burgund ganz geläufige Form! Der in Château-Chalon und Straßburg vorliegende Typus geht wohl letzten Endes auf die antikisierenden Architravportale Südfrankreichs zurück. Man vergleiche z. B. die übereinstimmende Anordnung des Portals von Valcabrère (Abb. 143). Auch St. Gilles ist, soweit Türsturz und Bogenläufe in Betracht kommen, heranzuziehen. Jedenfalls ist der Gedanke späterer Hinzufügung der Straßburger Gewändeapostel auf Grund nordfranzösischer Anregungen durchaus abzuweisen. Schmucklose Bogenläufe im Zusammenhang mit Gewändeskulpturen kommen übrigens schon an der Baseler Galluspforte vor.

Für die Beurteilung der Apostel stehen nur wenige Bruchstücke zur Verfügung. In Betracht kommen vier bärtige Köpfe (in den Straßburger Museen) (Abb. 11, 12) und der bartlose Kopf des Johannes (Privatbesitz) (Abb. 10). Dieser und die beiden Köpfe im Frauenhaus gehören zu den besterhaltenen. Nach der herrschenden Ansicht von der Herkunft des Meisters aus Chartres müßte man Chartreser Kopftypen erwarten. Indessen irgendeine Beziehung zu Chartres oder zu einer der übrigen nordfranzösischen Schulen ist nirgends zu erkennen. Am überraschendsten wirkt der Kopf des Johannes. Seine Zugehörigkeit zu den Portalaposteln steht außer Zweifel, zumal die charakteristische Neigung des Hauptes auf dem Brunnschen Stiche einwandfrei wiederzuerkennen ist. Was an dem Kopf sofort fesselt, ist sein antikisches Gepräge. Der Ausdruck eines stillen, schmerzvollen Pathos in der lebendigen Bewegung der Flächen, den stark modellierten Augenhöhlen, den frauenhaft weich gerundeten Formen um das Kinn herum weckt Vorstellungen von Erscheinungen des



13. Kopf des Evangelisten Markus vom Engelspfeiler — Straßburg, Münster

antiken Barock. Pergamenische Kunst des 2. Jahrhunderts v. Chr. ist es, die hier Pate gestanden hat. Der Aphroditekopf des Berliner Museums mag als stilistisches Beispiel gelten für diese ferne Formenwelt, die dem Gotiker als Material für seine eigene Stilbildung gedient hat. Als Material: denn so bezeichnend der Einschlag pergamenischer Kunst für die Eigenart des Johanneskopfes bleibt, so ist doch auch das Ganze wieder völlig anders. Die kantig und flach vorgebaute Stirn, der Kranz strahlig flammenden Lockenhaars, der dies Antlitz umrahmt, lösen die Kontinuität plastischer Formbewegung der spätantiken Werke auf zugunsten neuer Erscheinungskontraste.

Mit dem Johanneskopf stimmen die beiden bärtigen Apostelköpfe des Frauenhauses (Abb. 11, 12) im Formenaufbau überein. Es ist die gleiche vorgebaute Stirn mit den eingeritzten Falten, die gleiche Behandlung der Augenpartien und der etwas eingezogenen Schläfen, wenn auch der Johannes vollere jugendlichere Formen zeigt. Ebenso kehrt der flammende, bewegte Haarkranz wieder und die zum Teil sichelförmig geführten Locken. Und wie fein hat hier wiederum der Meister den in stiller Leidenschaft bewegten Johannes mit den die Stirn so eigentümlich krönenden Locken charakterisiert gegenüber den älteren Aposteln, deren Haar über der Stirn mehr strähnig und schlicht auseinandergelegt ist! Ein vierter Kopf (Schmitt, Gotische Skulpturen des Straßburger Münsters, Abb. 14, links), mit kurzem krausen Barthaar, den man nach seiner Typik gern als Petrus ansprechen würde, zeigt stilistisch abweichende Züge und weist jedenfalls darauf hin (vorausgesetzt, daß er wirklich zum Portal gehört), daß nicht alle Apostel von der gleichen Hand ausgeführt wurden.

Dagegen lassen die erstgenannten drei Köpfe nun ohne weiteres die Verwandtschaft mit den Evangelisten vom Engelspfeiler erkennen. Die bärtigen Köpfe eignen sich hier besonders zum Vergleich (Abb. 13). Offensichtlich haben wir am Engelspfeiler die gleiche Grundform vor uns. Die Unterschiede liegen einmal darin, daß bei den Evangelisten eine gewisse Disziplinierung des ganzen Formenaufbaus eingetreten ist, ein Moment,

das trotz des ruinösen Zustandes der Apostelköpfe zu erkennen bleibt. Zugleich ist bei den Evangelisten die Gesichtsoberfläche stofflicher gegeben. Man hat jetzt den Eindruck, daß die Haut über den darunterliegenden Knochenteilen verschiebbar geworden ist. Bezeichnend vor allem das Auftreten von Hautfalten zwischen Backenknochen und unterem Augenlid. Bei den Apostelköpfen kommen solche Unterscheidungen stofflicher Art nicht in Frage. Freilich macht sich nun der Übelstand bemerkbar, daß wir von den Aposteln nur wenige Bruchstücke vor uns haben, und einen unersetzlichen Verlust für die Beurteilung dieser Bildwerke und ihres stilistischen Verhältnisses zum Weltgerichtspfeiler bedeutet ihre Zerstörung als Säulenfiguren. Hier müssen wir noch einmal den Stich von 1617 befragen. So wenig wir ihm an stilistischen Kriterien entnehmen können, so läßt sich doch z. B. nicht verkennen, daß die Art, wie das Gewand zwischen den beiden seitwärts auseinandergesetzten Füßen den Boden berührt, deutlich an die entsprechende Erscheinung bei den Evangelisten erinnert. Für die Beurteilung der Apostel als Säulenfiguren ist bemerkenswert, daß ihre Köpfe von den (übrigens byzantinischen Muschel-) Nimben sich gelöst haben und freiere Bewegungen suchen. Aber doch bleibt im ganzen — soviel darf man dem Stich vertrauen — die Haltung und Verwendung mimischer Motive gegenüber den Evangelisten gebundener.

In diesem Zusammenhang wird wichtig, daß am Weltgerichtspfeiler die Säulenfigur mit einem Baldachin erscheint. Der Baldachin hat sich mit der Säulenfigur in den nordfranzösischen Skulpturzentren des 12. Jahrhunderts entwickelt, ohne überall gleichmäßig Verwendung zu finden. Seiner künstlerischen Bedeutung nach bringt er sinnfällig den idealen Bewegungsraum, in dem die zugehörige Figur lebt, zum Ausdruck. Dieser Baldachinraum stellt gleichsam eine frei vor der Architektur schwebende „Nischenform“ dar. Daß der Baldachin nicht etwa bloß Zweckform oder architektonisches Zierstück ohne innere Beziehung zur Säulenfigur bleibt, lehrt schon die Tatsache, daß die gotische Steinfigur in der späteren Entwickelung ihn mitnimmt, sei es in das Innere der Kirche oder sei es bei

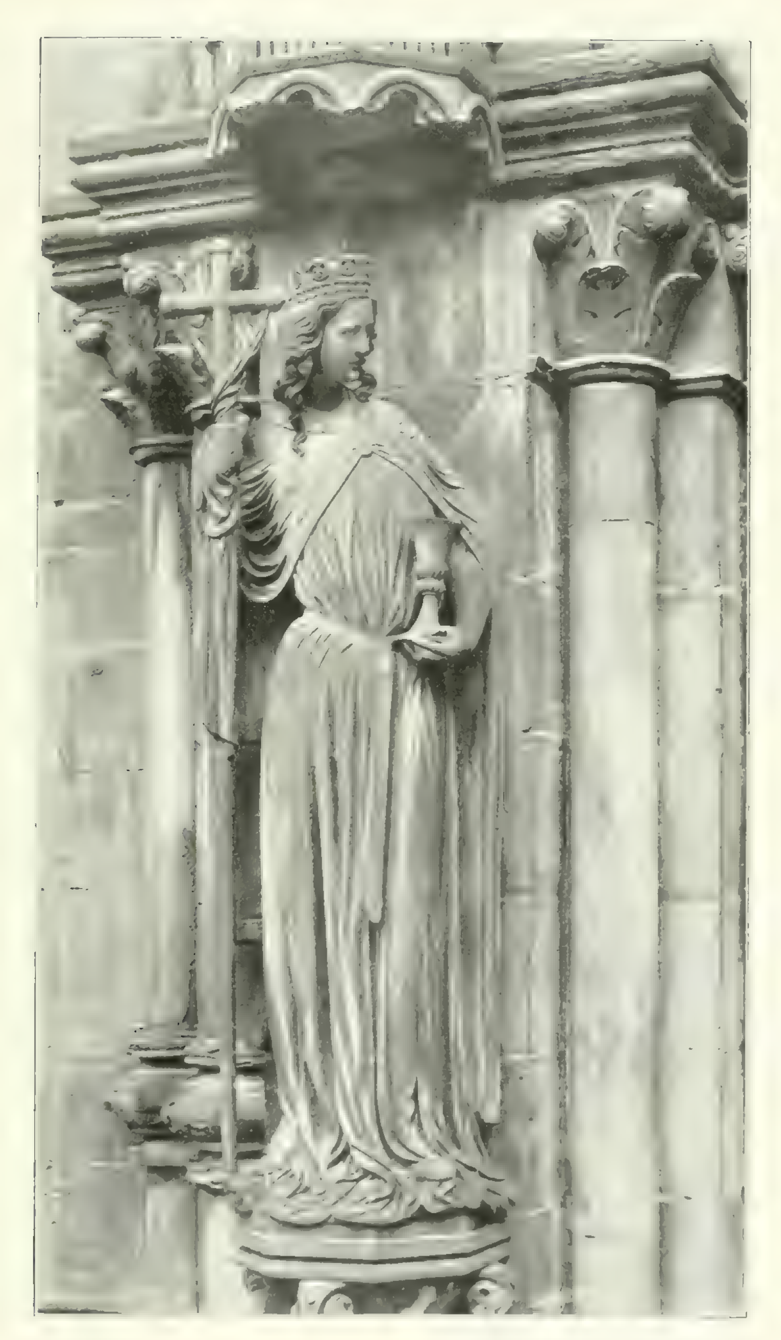
der Grabfigur aus der ursprünglichen architektonischen Situation heraus in die horizontale Lage.

An dem Freipfeiler des Straßburger Querschiffs ist diese gotische „Schwebenische" in vollkommener Weise entwickelt. Zwischen den vollplastisch vortretenden Diensten konnte sich der Baldachinraum, den die Evangelisten mit ihren stillen, aber doch reichen und eindringlichen Gebärden erfüllen, unbeengt entfalten. Die baldachinlose Einordnung der Apostel am Portalgewände bedeutet demgegenüber eine altertümlichere Art, die dem oben genannten Portaltypus von Château-Chalon entspricht.

Alles in allem: der Schluß ist gerechtfertigt, daß in dem Schulzusammenhang, der zwischen Aposteln und Evangelisten besteht, die Apostel eine etwas ältere Stilstufe vertreten.

Ekklesia und Synagoge. Die beiden Figuren, die den Skulpturenschmuck des Querschiffportales nach den Seiten hin abschließen, stehen nicht im Verband mit der Mauer, sind also von dem Meister nachträglich dem Portal vorgesetzt (Abb. 14, 15). Sie sind wie der rex iustus auf Tragsteinen über kurzen Säulenschäften angebracht, in der Art wie die Evangelisten am Freipfeiler im Innern und sehr abweichend von den Aposteln der Portalgewände.

Die Erscheinung der beiden Gestalten der Ekklesia und Synagoge ist so beredt, so zwingend, daß es nicht der Attribute bedürfte, um die Bedeutung von Triumph und Verwerfung zu enthüllen. Andererseits wird man nicht oft finden, daß Attribute so ganz Form geworden sind wie hier. Die triumphale Haltung der Ekklesia wird unterstützt von der Vertikalen des Kreuzstabes, und der gebrochene Lanzenschaft der Synagoge schmiegt sich in unvergleichlicher Weise der Bewegung der Figur ein. Die Ekklesia trägt außer Kreuzstab auch den Kelch als Symbol des Glaubens, dazu Mantel und Krone als Zeichen ihrer Herrschaft. Der Synagoge sind die Abzeichen ihrer königlichen Würde entglitten. Sie ist ohne Mantel dargestellt, die Krone lag, wie der Brunnsche Stich zeigt, zu ihren Füßen. Die wertlos gewordenen Gesetzestafeln entfallen ihrer Hand, und die Verhüllung der Augen in dem gesenkten Haupt weist auf ihre



14. Ekklesia — Straßburg, Münster, Südportal

Verblendung hin. Unmittelbar über den Figuren hat man in späterer Zeit Inschriften angebracht, die den Inhalt der Darstellung in prägnanter Kürze fassen. Über der Ekklesia steht:

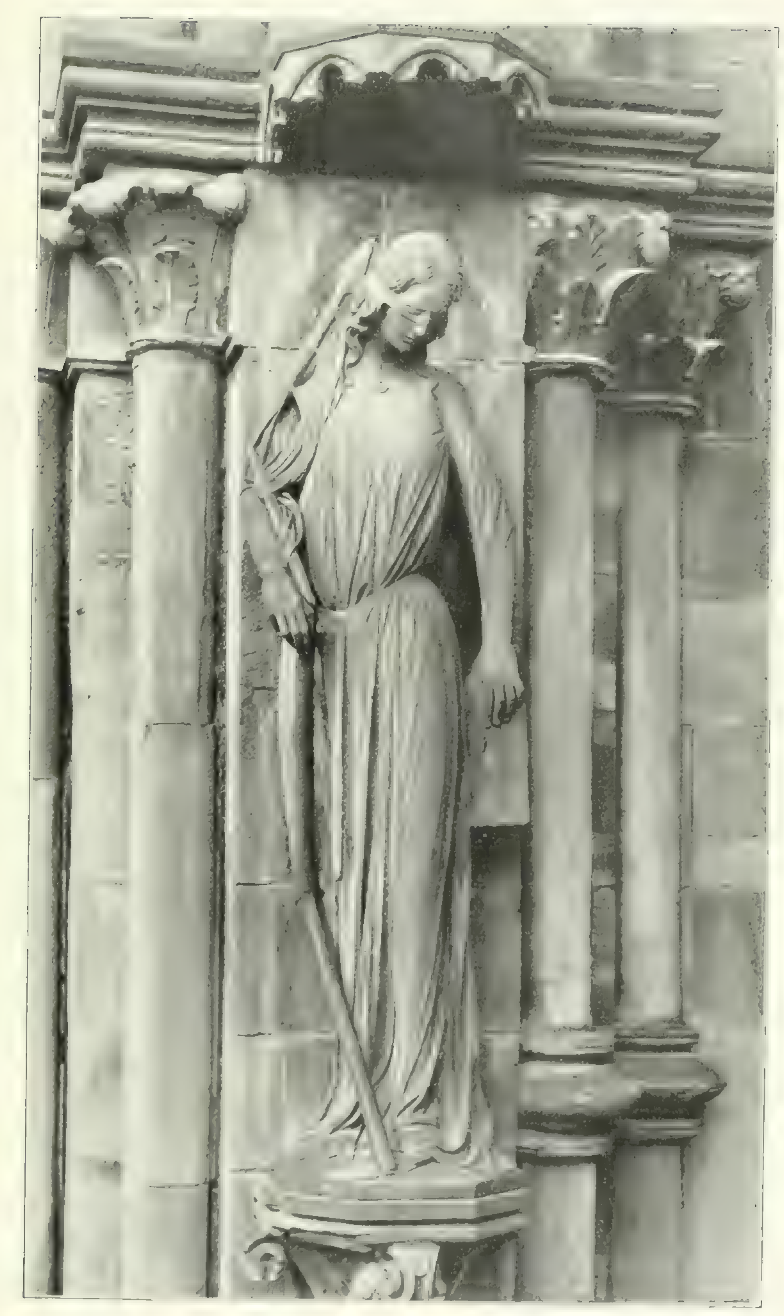
Mit Christi Blut überwind ich dich,

über der Synagoge:

Dasselbig Blut erblendet mich.

Die weiblichen Personifikationen von Kirche und Synagoge, in denen sich die mittelalterliche Idee von dem Heilsstreben der ganzen Menschheit, von der sieghaften Bedeutung des Neuen Bundes gegenüber der Ohnmacht des Alten Gesetzes verkörpern, gehören schon früh zu den der bildenden Kunst des Mittelalters vertrauten Figuren. In die Monumentalskulptur gelangten sie erst im späteren 12. Jahrhundert (Bourges, Querschiffportal). Im 13. Jahrhundert finden sie sich an vielen Orten, doch gehören die beiden Straßburger Bildwerke zu den vollkommensten Schöpfungen der ganzen Epoche.

Das Geheimnis ihrer Wirkung liegt darin, daß der Meister es verstand, aus der ihm eigenen Stilform heraus zwei Gestalten von gleichem Adel der Erscheinung so gegensätzlich und in sich reich bewegt zu charakterisieren. Man hat das Verhältnis, in dem hier Ekklesia und Synagoge zueinander stehen, trotz des räumlich weiten Abstandes, der sie trennt, als Dialog oder Streitgespräch aufgefaßt, indem man von der Annahme ausging, sie seien gleichsam als dramatische Szene aus dem geistlichen Schauspiel in die bildende Kunst hinübergenommen worden. Diese Annahme erscheint wenig begründet, wenn man an die große Reihe anderer statuarischer Darstellungen gleichen Inhalts denkt, in denen von einer solchen Dramatisierung nicht die Rede sein kann. Es ist auch nicht nötig, jede lebendige Wirkung in der Kunst aus einer Beziehung zur Natur oder zu einer andern Wirklichkeitssphäre herzuleiten. Die Straßburger Figuren sind über Bühnenwirklichkeit erhaben. Ihre Bewegung entspringt nicht einem aus einer bestimmten Situation geforderten körperlichen Verhalten, sondern ist unmittelbar geformter Ausdruck für die der Figur zugrunde liegende Idee.



15. Synagoge — Straßburg, Münster, Südportal



16. Tragstein in der Johanneskapelle. Straßburg, Münster

In diesen beiden Gestalten erreicht die Stilbildung des Meisters, soweit die Säulenfigur in Betracht kommt, ihre letzte Vollendung. Obwohl Ekklesia und Synagoge keine Säulen hinter sich haben, bewahren sie doch völlig das Wesen der Säulenfigur. Es würde keinen Gewinn bringen, sie auf ihre Ponderation analysieren zu wollen. „Wie sind sie entfernt von Naturtreue, wie unnatürlich ist ihre Haltung, wie sind die Formen so weit von anatomischer Richtigkeit!“ schrieb vor zwei Jahrzehnten Franck-Oberaspach in seiner Arbeit über den Meister. Freilich, von der Ästhetik der Renaissance oder der klassischen Antike aus ist diesen Erscheinungen nicht beizukommen. Nicht die „Ponderation“, sondern die „Entschwerung“ des Körpers ist stilbildende Kraft. Die Füße sind nicht nach ihrer stützenden Funktion betont, sondern verschwinden in den feinen Faltenstrudeln, mit denen sich die ganze Figur von der Stützplatte löst. Die Figuren stehen nicht als gebaute Materie, sondern wachsen auf, und der Eindruck schwerefreier Emporbewegung wird unterstützt durch die Längung der Figuren und die Feingliedrigkeit der fleischlosen Körper.

Innerhalb dieser Richtung des Stilwillens auf Schwebung erreicht die plastische Formung höchstes Maß des Ausdrucks. In geschlossenem Kubus größten Reichtum an Gebärde und Form zu entwickeln, ist in

der Synagoge nicht minder Ziel wie in den Sklaven des Michelangelo. Bei beiden Straßburger Figuren ist die Drehung in der Hüfte entscheidend, bei der Ekklesia für die Wendung ins Profil, bei der Synagoge für die Drehung des Oberkörpers in die Frontalhaltung. Und welch ungemein kühnes Bewegungsmotiv gegenüber der klaren sieghaften Haltung der Ekklesia in der von höchstem Ethos erfüllten Gestalt der Partnerin! Eben nur im Vollzug der Körperdrehung liegt der formgewordene Inhalt: Abkehr, Verstocktheit, Erfüllung des Schicksals, das dem Alten Gesetz im göttlichen Heilsplan zugewiesen ist. Freilich gehört zur Körperdrehung das wunderbar durchgeführte Motiv des gesenkten und abgewandten Hauptes, das in der unmittelbaren Einbeziehung in die Bewegung der Figur alles überragt, was unter analogen Bedingungen die frühe Gotik bisher zu sagen hatte.



17. Tragsteinfigur im Frauenhaus. Straßburg, Münster

Daß der Straßburger Meister in der Bevorzugung der Motive axialer Körperdrehung einem bei ihm besonders ausgeprägten Stilprinzip folgt, ist unschwer zu erkennen. Gerade die Evangelisten am Weltgerichtspfeiler bekommen ja durch dieses Moment ihre eigene Prägung. Aber hier liegen auch die künstlerischen Qualitäten des Meisters gegenüber möglichen westlichen Anregungen. Zweifellos macht sich in diesem Falle für

die Beurteilung der Verlust der beiden entsprechenden Figuren in Chartres besonders fühlbar, und es bleibt unmöglich zu sagen, wieweit die Darstellung der Ekklesia und Synagoge an der Südrose der Reimser Kathedrale den Chartresern ebenbürtig war. Immerhin lehrt ein Blick auf die Reimser Figuren, wie unendlich viel wir dem Straßburger Meister für die künstlerische und geistige Formung dieser für mittelalterliches Denken so hochbedeutsamen Gestalten zu danken haben. Das Motiv des gesenkten Hauptes bei der Synagoge ist auch in Reims vorhanden. Aber was hat der Straßburger daraus gemacht! Schon daß er die herunter rutschende Krone (die z. B. auch die Trierer Darstellung hat) beseitigt, ist ein wichtiger Zug. Die Körperdrehung der Figuren kennt Reims nicht. Das Herausheben ganz neuer plastischer Motive unmittelbar aus dem Ideengehalte der Gestalten selbst bedeutet eine schöpferische Leistung des Straßburgers.

Die Tragsteine sind nach der französischen Revolution und im Anfang des 19. Jahrhunderts willkürlich (z. Teil im Anschluß an die alten Motive) erneuert. Wie sie ursprünglich aussahen, läßt ein Blick auf den Stich von 1617 erkennen. Unter der Ekklesia wie unter dem Salomo hockt dort je eine nackte Figur. Die zu Salomo gehörige wenigstens nur lose mit einem Gewandstück behängt. Beide auffallend reich bewegt. Man würde sie kaum für ursprünglich halten, wenn nicht die noch vorhandenen Konsolfiguren im Innern neben der Astronomischen Uhr und in der Johanneskapelle (dazu eine im Frauenhaus) in ihrem überraschend freien Stil der Formen wie in der Wahl fast nackter Figuren ganz den auf dem Stich erkennbaren Tragsteinfiguren entsprächen (Abb. 16, 17). Es müssen äußerst reizvolle Bildungen in der meisterhaften Komposition kontrastierender Formenzüge wie in der souveränen Bewältigung immer neuer plastisch wirksamer Motive gewesen sein! Die Bevorzugung der nackten Einzelfigur in den zerstörten wie in den erhaltenen Beispielen will besonders bemerkt werden. Bestimmte Vorstufen, die man wirklich als solche gelten lassen könnte, sind nicht zu nennen. Gewiß: figurierte Tragsteine gibt es an den Portalen französischer Kathedralen in unendlicher

Mannigfaltigkeit der Ausführung. Aber gerade im Vergleich mit dieser Fülle offenbart der Straßburger Meister sein künstlerisches Eigenwesen. Und werden nicht auch hier unmittelbar wieder antike Erinnerungen lebendig? Das Tuch, das an einigen der Figuren herumhängt, ist kein mittelalterliches Gewandstück, sondern eine Chlamys.

Stehen die Tragsteinfiguren auch inhaltlich in Beziehung zu den ihnen übergeordneten Monumentalbildern? Nach der historischen Entwicklung des Motivs wäre diese Frage zu bejahen. Am Straßburger Südportal würde man am ehesten unter der Synagoge eine beziehungsvolle Szene vermuten. Auch hier muß man sich an den Stich halten, nicht an die Erneuerung. Zwei nackte Figürchen sind dargestellt, eine kniend, die Hände auf dem Rücken (gebunden?), die zweite aufrecht und mit der Rechten den Knienden fest an die Gurgel packend, die Linke mit geballter Faust erhoben. An der Herkunft dieser Szene aus dem 13. Jahrhundert zu zweifeln, liegt kein Anlaß vor, zumal der Straßburger Meister die Verwendung lebhaft bewegter nackter Figuren an dieser Stelle auch in anderen Fällen liebt. Aber was stellt die Gruppe dar? Einfach an eine Raufszene zu denken, verbietet das Motiv der Wehrlosigkeit des Knienden. Nun ist bei gleicher Gelegenheit unter der Synagoge in Bamberg, wenn auch nicht am Tragstein, so doch an der Stützsäule darunter ein von einem Teufel gemarterter Jude dargestellt. Ich vermute, daß in Straßburg etwas Analoges gemeint ist. Auf dem Brunnschen Stich fällt die zupackende Figur durch einen merkwürdigen Haarschopf auf, der keine Zutat des Stechers sein kann. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß hier eine nackte Teufelsgestalt gegeben war. Bei den beiden andern Tragsteinen der Portalfront ist eine inhaltliche Beziehung zu den Monumentalfiguren nicht ersichtlich.

Der Tod Mariä. Dumont berichtet, daß Delacroix, der in seinen letzten Lebensjahren oft nach Straßburg kam, eine wahre Leidenschaft für das Relief des Marientodes gefaßt habe. In seiner Krankheit ließ er einen guten Abguß in die Sonne vor sich hinstellen und betrachtete es stundenlang, sein Leiden vergessend. In der Tat gehört diese Darstellung

am Straßburger Münster zu den eindrucksvollsten Gestaltungen des Vorganges in der abendländischen Kunst. Die Szene war der westlichen Kathedralplastik bereits bekannt, und auch später, im Verlauf des 13. und 14. Jahrhunderts bleibt sie im Bilderkreis der Portalskulpturen. Aber stets wird ihr nur eine episodenhafte Bedeutung innerhalb eines größeren Zusammenhanges gegönnt, gewissermaßen als Vorgeschichte für die Krönung der Himmelskönigin. Nur im Straßburger Tympanon hat das 13. Jahrhundert sie in die Region großplastischer Durchbildung erhoben. Die Marienverehrung des Mittelalters hat nie wieder ein Bildwerk gleichen Inhalts geschaffen, das mit solcher Vollendung der künstlerischen Gestaltung Tiefe und Zartheit des Ausdrucks verband (Abb. 18).

Die religiöse Legendenbildung hatte schon früh die Vorstellung vom Hinscheiden der Gottesmutter mit einer Reihe von wunderbaren Zügen bereichert, die die bildende Kunst in die Veranschaulichung des Vorgangs übernahm. Da sind vor allem die Apostel. Als Marien der Tod verkündigt wird, bittet sie den Engel, daß ihre lieben Söhne und Brüder, die Apostel, um sie sein mögen, damit sie sie noch mit leiblichen Augen sähe. So werden die Apostel „von den Stätten, da sie predigten, von den Wolken aufgehoben und vor die Tür der Maria geführt". Auch wird berichtet, daß in den letzten Tagen der Maria drei Jungfrauen bei ihr sind und sie pflegen. Die Schilderung der Todesstunde selbst wechselt nach den verschiedenen Erzählungen. Die Apostel sind versammelt. Ein gewaltiger Donner erschüttert das ganze Haus, das mit einem süßen Dufte oder mit einem hellen Lichtglanz erfüllt wird. Und nun erscheint der Herr, um die Seele seiner Mutter zu sich zu nehmen.

In der Straßburger Darstellung liegt Maria auf dem Lager hingestreckt. Es ist der Leib, von dem die Legende erzählt, daß, als die Jungfrauen ihn wuschen, solcher Glanz von ihm strahlte, daß sie ihn wohl berühren konnten und waschen, aber anzusehen vermochten sie ihn nicht. Vor der Mitte des Lagers kauert mit schmerzvoll erhobenen Händen eine jugendliche weibliche Gestalt, eine der überraschendsten und wundervollsten Figuren des 13. Jahrhunderts. Zu Häupten und zu Füßen der Maria



. Der Tod der Maria

Straßburg, Münster, Südportal

stehen Petrus und Paulus, mit zarter Behutsamkeit den Körper der Gottesmutter berührend. In der Mitte rückwärts Christus, mit zum Segen erhobener Rechten, das tief geneigte Haupt der Mutter zugewendet, in der Linken die als Kind gebildete Seele der Hingeschiedenen haltend. Und nun zu beiden Seiten Christi ein Kranz ausdrucksvoller Köpfe der Apostel, von denen man nicht weiß, wo ihre Körper wurzeln. Ihr Anlitz wächst blumenhaft gegen das Licht vor zu wunderbarer Beseelung des ganzen Vorgangs.

Die künstlerische Gestaltung dieses Bildwerks fällt durch ein gewisses antikisches Gepräge auf. Das ist oft bemerkt worden. Und zweifellos ist eine Reihe von Momenten vorhanden, die diesen Eindruck rechtfertigen. Ein Stück vergeistigter Antike ist hier entstanden! Für die Gestalt der verklärten Mutter Gottes in ihrer jugendlichen Bildung — non sine corpore sed sine tempore — muß man unter dem Besten aller Skulptur Umschau halten, um Vergleichbares zu finden für Zartheit und Reichtum der Form in der Wiedergabe eines liegenden leichtverhüllten Körpers. Nur in der Antike findet sich solche Subtilität plastischen Formempfindens, wie es die durch das Bahrtuch hindurchschimmernden Arme zeigen (ein Motiv, das auch an der linken Hand Christi und ebenso bei der Ekklesia begegnet) oder die unter der Hülle so reich in ihren Bewegungen differenzierten Glieder.

Und dann die Typik der Apostelköpfe! Wo finden sich in der gesamten voraufgehenden Monumentalskulptur des Mittelalters solche von Leidenschaft und geistiger Erregung geadelte Köpfe? Nirgends. Zum erstenmal geschieht es, daß hier ein Meister in seinen Gestalten psychische Kräfte weckt, die bis dahin schlummerten. Wir stehen gerade an dem entscheidenden Zeitpunkt, wo die mittelalterliche Kunst sich anschickt, seelisches Leben zu enthüllen, und eben dies ist es, was die Sprache des Straßburgers so vernehmbar und ausdrucksvoll macht (Abb. 19, 21, 22, 23). In diesen von lohendem Bart- und Haupthaar umkränzten Gesichtern ist nicht mehr bloß das Zeichen des Schmerzes dargestellt, sondern der Schmerz selbst. Ein historisch bedeutungsvoller Moment in der Entwicklung abendländischer Skulptur!

Und auch hier liegt ein antikisches Element zugrunde. Gerade das Pathos der Form in jedem einzelnen dieser Köpfe ist es, das so antikisch berührt. Ich stelle den Kopf eines der Apostel dem des Laokoon gegenüber (Abb. 20). Gewiß: eine Welt liegt zwischen ihnen! Gleichwohl ist nicht zu verkennen, daß der mittelalterliche Meister, um seinem Kopf den Ausdruck starker seelischer Erregtheit abzugewinnen, auf das Formenmaterial des antiken sensualistischen Barock zurückgreift. Die gleiche Erscheinung wie bei dem obengenannten Johanneskopf. Die Kunst wählt auch im Mittelalter stets diejenigen Vorbilder, die ihrem eigenen Gestaltungswillen das notwendige Material liefern können. Es ist daher durchaus kein Zufall, wenn gerade in der Kunst des Straßburger Meisters hellenistisches Pathos anklingt. Freilich: alles was an plastischer Bewegung der Oberfläche im Kopf des Laokoon als Ausdruck eines unmittelbar körperlich motivierten Schmerzes erscheint, das wird bei dem Straßburger Apostel zum Ausdruck eines lediglich die Psyche berührenden Leides gewandelt.

Damit ist bereits angedeutet, daß durch den Hinweis auf den antikisierenden Charakter allein die künstlerische Physiognomie des Bildwerks noch nicht bestimmt ist. Erst die Art, wie das Antikische hier eingeschmolzen wird in einen ganz neuen Wirkungszusammenhang, bringt das Entscheidende. Eine grundsätzliche Wandlung liegt vor allem schon im Charakter des Reliefs vor und in der Auffassung des räumlichen Beieinander der Gestalten.

Man wird sofort erkennen, daß – auf das Reliefprinzip hin angesehen – das Straßburger Tympanon so unantik wie möglich erscheint. Das Mittelalter kennt kein plastisches Relief im Sinne der klassischen Antike. Das klassisch-antike Relief charakterisiert sich durch die Auffassung des als materielle Masse bestehenden Grundes, aus dem sich die Figuren erheben, zwar als in sich geschlossene Formeinheiten, aber undenkbar ohne den Stoffgrund, aus dem sie gleichsam geboren sind und ohne den sie nicht existieren, von dem sie sich nicht loslösen können. Die Figuren treten in ihrer kubischen Ganzheit aus dem Grunde hervor so, daß die



19. Apostelkopf aus dem Marientod Straßburg

Formbewegung der erhobenen Teile stets eine die Fläche charakterisierende bleibt, alle erhobenen Formen wieder Teile einer Fläche bilden. Was zwischen den Figuren ist, bedeutet nicht Raum, sondern bleibt ungeformter Stoffgrund. Das Mittelalter kennt diesen Stoffgrund nicht und folglich nicht das angedeutete Verhältnis der Figuren zum Grunde. Der antike materiell stoffliche Grund wandelt sich im Mittelalter zum Hintergrund und Raumgrund. Auch dort, wo es sich um eine einzige Raum-



2.. Kopf des Laokoon — Rom

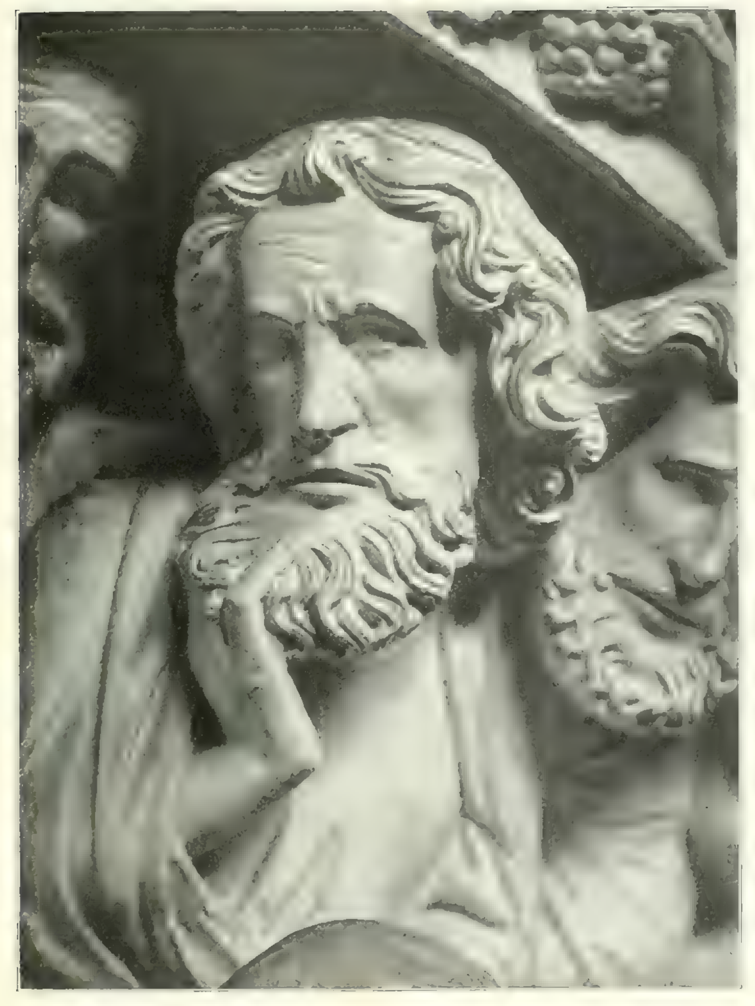
schicht handelt, die streifenförmig vor der Grundfläche hingeführt wird derart, daß ohne Überschneidung eine Reihe nebeneinandergestellter Figuren diesen Streifen füllt, ist doch grundsätzlich, obwohl die dekorative Wirkung dem Eindruck des klassischen Reliefs näher kommen kann, die gleiche Auffassung vorhanden, d. h. der Grund ist Hintergrund. Vor ihm stehen die Figuren nicht als Teile eines gleichsam plastischen Gesamtkörpers gedacht, sondern als frei im Raume bewegte Gestalten,

prinzipiell ohne Rücksicht auf Einhaltung einer nach vorn bestimmt begrenzten Zone.

In der Straßburger Darstellung des Marientodes sehen wir einen solchen Flachraum, der mit einer Gruppe frei bewegter Figuren gefüllt ist, nicht etwa im Sinne eines faktischen Raumzusammenhanges. Das Einheit gebende Prinzip liegt vielmehr in der Art, mit der jede Figur gemäß dem Bedeutungsgrade ihrer Gebärde in den Flachraum hineinwächst. Über welche Mannigfaltigkeit der Gestaltung der Straßburger Meister verfügt, zeigt sich darin, wie er für die Apostelfiguren nur die Köpfe als Träger der Gebärdung nimmt, daher die Köpfe aus einem ganz imaginär bleibenden Raumgrunde auftauchen, während bei der im Vordergrund Kauernden die ganze Figur zu einer sinnvoll sprechenden Gebärde geformt wird.

Die Klarheit, mit der die Akzente verteilt sind, weckt Bewunderung. Wie die vier Gestalten Christi, der Apostelfürsten und der Jungfrau die Maria, von der aus die psychischen Äußerungen aller Figuren bestimmt sind, rahmen, zeugt von höchster künstlerischer Reife. Die Bewegtheit der Szene bedeutet keinen Handlungsablauf. Man hat die Szene so interpretiert, als ob Christus im Begriff sei, Abschied zu nehmen, und nun Petrus und Paulus eifrig zufassen, den Leib der Maria vom Bett auf die Bahre zu legen, die dann von den Aposteln nach dem Berge Sion getragen wird. Eine allzu materialistische Interpretation einer Zeit, die sich nicht von der Vorstellung der Natur- oder Bühnenwirklichkeit befreien konnte. Die Erklärung widerspricht aber auch dem anschaulichen Tatbestande. Aus den Bewegungen der beiden Apostelfürsten ist keinerlei Absicht auf ein Heben des Körpers zu entnehmen, sondern nur unendlich behutsame Berührung der Verstorbenen. Die Szene stellt nichts dar als ein „bewegtes“ Dabeisein im feierlichen Moment des Todes! So wird das Ganze zum Ausdruck eines rein geistigen Vorgangs: der aus der Tiefe einer schmerzvollen Trauer geborenen Verehrung der Toten.

Das Abendland hat die Darstellung des Marientodes aus dem byzantinischen Mittelalter übernommen. In der französischen Frühgotik tritt



21. Apostelkopf aus dem Marientod — Straßburg

die Szene zuerst – unter den erhaltenen Denkmälern – in Senlis auf, gleich in der deutlichen Unterordnung unter die Krönungsdarstellung, die den Hauptteil des Bogenfeldes einnimmt. Tod Mariä und Himmelfahrt erscheinen zwar szenisch getrennt, doch im selben Bildstreifen vereinigt. Am Nordportal in Chartres (Abb. 144) ist die gleiche Gruppierung der drei Darstellungen in einem Bogenfeld vereinigt, und an anderen Orten wiederholt sich die Anordnung mit einigen Variationen in typischer Weise.



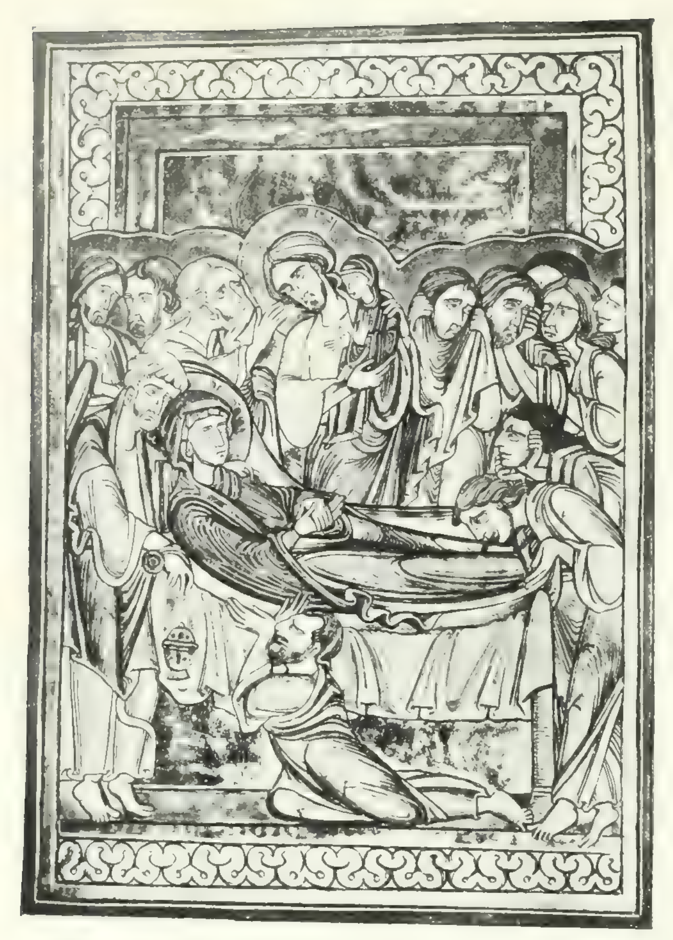
22 Apostelkopf aus dem Marientod — Straßburg

Die Darstellung in Chartres ist charakterisiert durch eine gewisse Gemessenheit des Ausdrucks. Die Komposition wird bedingt durch sichere Eingliederung des Bildstreifens in den strengen Rhythmus des ganzen Tympanons. Schon Laon und Braisne hatten diesen Weg zur „Gotisierung“ der Komposition beschritten, indem sie die Vertikalreihung der Figuren stärker betonten. In Laon ist die wunderbare Herbeiführung der Apostel zu einer besonderen Szene neben dem Sterbelager geworden. Aber Char-



23. Apostelkopf aus dem Marientod Straßburg

tres geht in der gleichmäßigen Durchformung hierüber hinaus. Daher der Grundzug einer feierlichen und etwas kühlen Assistenz der Apostel am Sterbebette. Um so auffälliger berührt es, daß gerade diese Komposition in Chartres allgemein als Ausgangspunkt für die Straßburger Darstellung mit ihrer so expressiv erregten Gestaltenwelt angesehen wird. Diese Szene mit ihrer überwältigenden Fülle an Ausdruck und Form, mit der in der Skulptur einzigartigen Anordnung im Beieinander



24. Tod Mariä Holkham Hall, Hs. No. 37

der Gestalten, mit der unvergeßlichen Erscheinung der Maria und der im Vordergrunde kauernden, in ihrer Schmerzgebärde so vollendet geformten Mädchenfigur soll von der gotisch disziplinierten, schulmäßigen, mit einem Hauch von Formalismus angewehten Chartreser Streifenkomposition inspiriert sein? Das ist schlechterdings schwer zu glauben. Es geht auch nicht an, die im Vergleich mit Chartres veränderte architektonische Situation verantwortlich zu machen. Der Fall liegt doch anders. Von den beiden Darstellungen in Chartres und Straßburg darf man sagen, sie haben nicht viel mehr miteinander gemeinsam, als daß beide den Tod Mariä behandeln. Was an verwandten Zügen auffällt, gehört der traditionellen Behandlung des Themas gemäß der byzantinischen Ikonographie an.

Wir kennen nicht die ikonographischen Quellen, aus denen der Straßburger unmittelbar schöpfte. Aber unzweifelhaft waren es andere als diejenigen, die für die französische Kathedralskulptur Bedeutung hatten. Daß unser Relief den byzantinischen Quellen näher steht als den französischen Umformungen, hat bereits Vöge dargelegt (Rep. XXIV, 200). Alle die von

Chartres abweichenden und für Straßburg so charakteristischen Gebärden des Schmerzes und der Trauer sind ihrer ikonographischen Herkunft nach typisch für die byzantinischen Darstellungen.

Ikonographisch am auffallendsten berührt in dem Straßburger Relief das neben der Maria am Boden kauernde Mädchen. Wen stellt sie dar? Beißel sah in dieser Figur — trotz der langen Haare — den jugendlichen Johannes. Aber Johannes befindet sich bereits unter den Aposteln neben Christus. Franck-Oberaspach hatte schon vorher das Richtige gesehen: es ist eine der drei Jungfrauen, von denen die Legende berichtet. Eine analoge Behandlung dieser Figur findet sich erst wieder so merkwürdig es klingt — in dem späten Marientod des Caravaggio! Aber ist die Einführung des Motivs an dieser Stelle eine Erfindung des Straßburger Meisters? Den byzantinischen Darstellungen ist es unbekannt. Und doch scheint es eine Komposition derart mit dem Klagemotiv im Vordergrunde gegeben zu haben. Jedenfalls zeigt das Bertholdmissale aus dem Kloster Weingarten in Schwaben (Holkham Hall, Lord Leicester No. 37; Beginn des 13. Jahrh.) auf dem Blatt mit dem Marientode (Abb. 24) im Vordergrunde vor dem Sterbelager zwar nicht eine Jungfrau, aber einen Apostel, der auf dem Boden kniet und im Schmerz die Hände emporstreckt. Bei der ganz singulären Art dieses Kompositionsmotivs scheint es nicht ausgeschlossen, daß der Straßburger Meister wie der Illuminator der Handschrift auf dieselbe Quelle zurückgehen, zumal auch in der genannten Handschrift die Darstellung ganz mit Byzantinischem durchsetzt ist. Die Art, wie Petrus mit dem linken Arm um die Schulter der Maria herumgreift, ebenfalls ein für Straßburg charakteristischer Zug, der sonst nicht vorkommt, kehrt gerade auch in dem Weingartener Missale wieder. Und mögen sonst keinerlei Beziehungen irgendwelcher Art zwischen den beiden Darstellungen bestehen, so bleibt es doch nicht unwichtig festzustellen, daß der Straßburger Marientod in allen gehaltlichen Werten, die hier den Beschauer so stark ergreifen, dem Darstellungstypus der Weingartener Handschrift geistig näher steht als den Kompositionen an den nordfranzösischen Kathedralen.

Aber die plastischen Formen der Handlung als Ausdruck des besonderen künstlerischen Gestaltungswillens? Ist hierfür nicht Chartres Ausgangspunkt der Stilbildung des Straßburgers? Der Unterschied ist bereits mit dem Hinweis auf das von dem Straßburger Meister verwendete spätantike Formenmaterial dargelegt. Wir wissen nicht, auf welchem Wege dies Material in den Schmelzofen der Straßburger Bauhütte gewandert ist. Die formalen Beziehungen der Portalanlage zu Burgund und weiter nach Südfrankreich können in dieser Hinsicht nur hypothetisch gewertet werden. Aber sicherlich bildet Chartres auf diesem Wege keine Station.

Man darf hier nicht etwa das Argument hervorholen, der Straßburger sei eben weit über die Schule von Chartres hinausgewachsen. Solches Argument trifft nicht den Nerv der Angelegenheit. Es kommt vielmehr darauf an, zu sehen, daß der Straßburger von anderen formengeschichtlichen Voraussetzungen ausgegangen ist. Erst wenn dies feststeht, können wir wieder an die Analyse der Beziehungen zu Chartres herantreten. Es wird davon noch zu sprechen sein.

Die Krönung Mariä. Das andere Tympanon des Portals mit der Krönung Mariä zeigt nicht ganz die gleiche Feinheit der Formenbehandlung wie der Tod Mariä, obwohl die gleiche Stilstufe vorliegt (Abb. 25). Die Darstellung begegnet uns als ein Hauptthema der Marienportale und ist weit verbreitet. Der Vergleich mit den älteren, entsprechenden Tympanonszenen in Frankreich liegt nahe. Die Verschiedenheiten liegen vor allem in der Gruppierung und in der Größenanordnung der einzelnen Gestalten zueinander.

Das Gesetz, nach dem die Dimensionierung der Figuren sich vollzieht, hat in der mittelalterlichen Reliefskulptur seine besondere Entwickelung. Das romanische Bildfeld charakterisiert sich durch den Wechsel des Figurenmaßstabes, je nach der inneren Bedeutung der darzustellenden Gestalten. So beherrscht der Weltenrichter in den apokalyptischen Visionen des 12. Jahrhunderts schon allein in der drohenden Macht, die im Ausmaß seiner Gestalt liegt, den Reliefraum. Füllung und Anpassung an die



25. Krönung Mariä — Straßburg, Münster, Südportal

Begrenzung des Feldes findet durch verschiedenartigste Abstufung der inhaltlich untergeordneten Figuren statt. Diese symbolische Größenwertung der mittelalterlichen Gestaltenwelt wirkt noch lange nach in der Entwicklung mittelalterlicher Reliefskulptur. Sie bot zugleich eine einfache Möglichkeit, den nach den Seiten sich verengernden Raum eines Tympanons mit kleinen Figuren zu besetzen. Doch mit der beginnenden Gotik tritt ein Wandel ein. Gemäß der veränderten inhaltlichen Auffassung wird der Maßstab im Verhältnis der Figuren zueinander der „natürlichen" Vorstellung angeglichen. In der Darstellung der Krönung Mariä zeigen Senlis und Laon noch ausgesprochenen Wechsel des Figurenmaßstabes in Verbindung mit einer ornamental-plastisch behandelten Arkatur zur Füllung des Leeren. Die Marienkrönung am Nordportal von Chartres hat diese Arkatur umgewandelt in einen funktionsbetonten architektonischen Baldachin, und die Füllung der Ecken wird ungezwungen erreicht durch das Motiv der verehrend niederknienden Engel. Die ornamentale Ordnung wird also ersetzt durch eine Komposition, die aus dem im Sinne der Handlung sich bewegenden, ohne symbolische Größenwertung gegebenen Figuren aufgebaut wird. Auf dieser Stufe steht auch der Straßburger Meister in seiner vereinfachten Szene. Ihm genügt der wenig erhöhte Thron und das Bewegungsmotiv der beiden mit den Räuchergefäßen hinzuschreitenden Engel, um den Reliefraum mit organisch bewegten Figuren zu füllen.

Zwei Momente indessen geben dem Straßburger Bildwerk eine Sonderstellung, einmal daß Christus mit eigener Hand die Mutter krönt und dann daß Maria zur Linken Christi sitzt, statt wie sonst üblich zur Rechten. Das erste findet sich auf französischem Boden in Sens, Auxerre und St. Thibault (Côte-d'Or), das zweite außer in der Nachahmung von Kaysersberg (Elsaß) auch in Bourges, wo beide Momente vereint vorkommen. Es sind zeitlich spätere Beispiele, doch ist die Beziehung zum burgundischen Gebiet gegenüber den nordfranzösischen Zentren nicht zu übersehen. Das eigenhändige Aufsetzen der Krone durch Christus ist übrigens zur Zeit der Entstehung der Straßburger Darstellung auch der

deutschen Malerei durchaus geläufig (Köln, St. Cunibert, und Altenberg, Markuskapelle). In der sächsisch-thüringischen Malerschule kommt es bemerkenswerterweise in der Zusammenstellung mit einer als gleichwertig behandelten Szene des Marientodes vor (Psalter der hl. Elisabeth in Cividale).

Die Ausführung des Tympanons zeigt einen bemerkbaren Abstand von der Darstellung des Marientodes. Bei den beiden Engeln läßt sich mit Bestimmtheit sagen, daß sie von anderer Hand ausgeführt sind. Es fehlt die fließende Flächenbewegung. Der Gegensatz der glatt dem Körper anliegenden Gewandflächen zu den dichteren Faltenzügen bleibt ohne die reichen Übergänge, die des Meisters Hand kennt. Hinzu kommt aber, daß die Engel ihre unmittelbare Abkunft von einem byzantinischen Vorbilde verraten und dadurch in besonderem stilistischen Gegensatz auch zu der Mittelgruppe des Bogenfeldes stehen. Man vergleiche den Erzengel Michael auf einem Elfenbein des 12. Jahrhunderts (Graeven, Elfenbeine II, No. 49 oder Dalton, Byzantine Art and Archaeology, Fig. 134), so wird das Gemeinsame plastischer Formenbehandlung nicht zu verkennen sein.

Die Hauptgruppe der Krönung steht dem anderen Tympanon näher, wenn auch selbst bei Christus und Maria die Feingliedrigkeit des anderen Bildwerks nicht voll erreicht wird. Vielleicht hat der Meister bei den Mittelfiguren noch selbst Hand angelegt, während er im übrigen dem Gehilfen die Arbeit überließ.

Die Sturzreliefs entziehen sich der Beurteilung, da sie nur in dem kleinen Brunnschen Stich von 1617 erhalten sind. Immerhin läßt sich erkennen, daß uns besonders in der Himmelfahrt Mariä eine überraschend reiche Komposition verloren gegangen ist. Streng symmetrisch aufgebaut zeigt sie die nackte Gestalt der Maria von zwei Engeln in einem Tuch emporgehoben, während von beiden Seiten weitere Engel-Halbfiguren sich nähern. Die Vorliebe des Meisters für feinfaltige dünne Stoffe läßt sich aus der Behandlung der Hauptfigur erschließen, deren Beine durch das von den Engeln getragene Tuch hindurchschimmern.

Das Gesamtwerk. Daß dem Meister der Ekklesia und Synagoge die Evangelisten des Weltgerichtspfeilers wie der Marientod als eigenhändige Arbeiten zuzurechnen sind, wird allgemein angenommen. Wahrscheinlich sind auch die zerstörten Apostel des Portalgewändes vom Ekklesiameister selbst gearbeitet. Und diese Annahme würde bereits die Frage nach der zeitlichen Folge all der genannten Werke dringlich machen. Aber gibt es in den Bildwerken selbst liegende innere Kriterien, die eine Antwort auf diese Frage erlauben?

Wir stellen die Köpfe der Gewändeapostel, der Evangelisten und der Apostel des Marientodes zum Vergleich (Abb. 11, 13, 21). Daß die Apostelbildsäulen Arbeiten sind, die den Evangelisten vorausgehen, ist bereits oben dargelegt. Nehmen wir das Tympanon hinzu, so ergibt sich eine Reihe, in der eine immer fortschreitende Differenzierung des gemeinsamen Kopftypus deutlich zu erkennen ist. Es sind nicht etwa Unterschiede von Meisterhand und Werkstatt, die hier vorliegen, sondern es handelt sich um eine Entwicklung, die innerhalb des Werkes des Ekklesiameisters vor sich geht.

Die Apostelköpfe in der Darstellung des Marientodes sind die reichsten und reifsten. Wie die ganze Physiognomie in einen einheitlichen Strom fließender Formbewegung gewandelt scheint! Wie die Augen tief im Kopf eingebettet liegen! Und wie doch dabei der ganze Formenbau eine größere Strenge und Eindeutigkeit der Stildurchbildung gewinnt. Der größere Reichtum an Modellierung ist hier nicht etwa vom Thema des Schmerzausdrucks abhängig, so daß der Unterschied zu der Erscheinung klarer Milde in den Evangelistenköpfen rein motivisch erklärt werden könnte. Sondern es handelt sich um Unterschiede der plastischen Formbehandlung.

Im Vergleich mit dieser ausdrucksfähigeren Sprache im Tympanon zeigen die Gewändeapostel, trotzdem oder gerade weil die Gemeinsamkeit des zugrunde liegenden Kopftypus deutlich erkennbar bleibt, eine altertümlichere Gestaltung. Sehr charakteristisch ist bei ihnen die Bildung des weitgeöffneten Auges mit dem bandartigen Oberlid und dem eiför-

mig vortretenden Augapfel. Hier liegt noch durchaus der „glotzäugige“ Typus vor, den wir von der älteren Entwicklung des 12. Jahrhunderts her kennen. Erst die Apostel des Marientodes haben das Blicklose der früheren Stilstufe überwunden, und im Vergleich mit dieser Ausdrucksbereicherung und der Fülle zarter Übergänge in der Modellierung erscheinen auch die Köpfe der Evangelisten am Engelspfeiler in den Flächen unbewegter und kantiger. Der Christuskopf im Tympanon steht darin den Evangelisten noch am nächsten. In der aufgestellten Reihe wäre demnach das Relief des Marientodes als die späteste Arbeit zu betrachten.

Diese aus den Köpfen erschlossene zeitliche Abfolge der Werke des Meisters wird bestätigt durch die Entwicklung der Gewandbehandlung. Die Gewandbehandlung im Tympanon charakterisiert sich durch größere Elastizität der Form und der Faltenbahnen, verbunden mit einem bestimmten Grad von Verstofflichung der für den Meister so kennzeichnenden dünnen Gewandung. Dabei erreicht die Darstellung des Gewandes hier den höchsten Grad künstlerischer Ökonomie in der Ausbreitung eines unerschöpflich erscheinenden Reichtums ineinanderspielender Motive und dem unbeirrbar sicheren Gefühl dafür, wieviel innerhalb der stilbildenden Formprinzipien dem Gewand an stofflicher Schwere zu überlassen ist. Verglichen mit den Evangelisten steht diese Gewandbehandlung dem Lukas mit seinen hängenden Tuchbauschen näher als dem Johannes mit seinen strengen stabartigen Faltenzügen.

Die stilistischen Unterschiede zwischen diesen beiden Figuren sind demnach ebenfalls als Unterschiede einer Entwicklung aufzufassen, die im allgemeinen nach einer mehr stofflich charakterisierenden Behandlung strebt. Gemäß diesen Kriterien sind die beiden Figuren der Ekklesia und Synagoge später als Johannes und Markus, aber früher als das Tympanon mit dem Marientode entstanden. Eine Betrachtung der übrigen im Umkreise der Hauptwerke vorhandenen Arbeiten bestätigt die Annahme einer solchen Entwicklungstendenz.

Dem Genius des Meisters steht am nächsten der Jüngling mit dem merkwürdig negroiden Kopftypus, der als Konsolfigur (Abb. 26) an der

Westwand des Querhausinnern angebracht ist. Die wunderbar freie rhythmische Komposition dieses an kontrastierenden Bewegungen und ausdrucksvoller Silhouettenführung so reichen Bildwerks ist nur als Erfindung des Meisters selbst möglich. Gerade im Mangel an sicherer Durchbildung solcher die Figur beherrschenden rhythmischen Bewegung kennzeichnen sich die späteren Schulwerke wie der Michael, die Margarete (oder Marta) genannte Heilige und die sogenannte kleine Ekklesia. Der Michael besonders zeigt, wie in der Tendenz, das Gewand in breiten zusammenhängenden Flächen zu bewegen, eine Auflösung des Stils des Ekklesiameisters erfolgt. Doch tritt hier schon ein neues Moment hinzu: das Gewand wird wie aus Steifleinen um den Körper herum gelegt, eine Erscheinung, die in ihrer neuen Sprödigkeit der Form am besten in der Simsongruppe (Abb. 27) zu beobachten ist.

Andere Schulwerke schließen sich enger dem Meister an. Der Jüngling mit der Sonnenuhr am Strebepfeiler folgt als Gewandfigur ganz dem Evangelisten Markus. Vielleicht haben wir hier denselben Gehilfen, der auch an den oberen Engelfiguren am Gerichtspfeiler gearbeitet hat. Das schöne Tympanon der Thomaskirche (Abb. 28) hält sich in seinem Stil an die reife und bewegte Art des Marientodes, doch fehlt das Fließende der Faltenbildung. Die Stege setzen sich schärfer gegen die Flächen ab. Die Komposition besitzt nicht die Vollendung der eigenhändigen Werke des Ekklesiameisters. Doch wie das Thema in der Gruppe des Christus mit dem hinzutretenden Thomas durch die erstaunlich reichen Bewegungsmotive ausdrucksvoll gestaltet ist, zeigt völlige Abhängigkeit vom Geiste des Meisters. Irre ich nicht, so hat der an der Marienkrönung mitarbeitende Gehilfe das Thomastympanon als späteres Werk geschaffen.

Das Gesamtbild der Arbeiten, die die Münsterbauhütte unter Leitung des Ekklesiameisters schuf, wird in seiner starken Wirkung durch den eminent autonomen Charakter bestimmt. Auf die Frage, in welchem Maße und von welcher Seite diese Kunst vom Westen her bedingt ist, wird durch den ausschließlichen Hinweis auf Chartres als Ausgangspunkt für die Stilbildung des Straßburgers unsere Vorstellung von den



26. Konsole im Querschiff des Straßburger Münsters

historischen Voraussetzungen seiner Kunst stark schematisiert. Die Quellen fließen von mehreren Seiten, und Straßburg bildet ein eigenes Sammelbecken neben den französischen Zentren.

Gewiß hat Franck-Oberaspach das Verdienst, auf Beziehungen zur nördlichen Querschiffvorhalle der Kathedrale von Chartres hingewiesen zu haben. Aber die Bewertung dieser Beziehungen ist durchaus einseitig. Vieles erweist sich als nicht stichhaltig. Und wie vieles ist in Straßburg, was offenkundig nicht auf dem Boden der nordfranzösischen Kathedralskulptur erwachsen ist! Daß wir zur Erklärung der Anlage des Figurenportals als eines einheitlichen und von vornherein für Skulpturenschmuck bestimmten Gebildes nicht über die Grenze benachbarter Landschaften hinauszugehen brauchen, ist bereits oben betont. Als zusammen mit dem Portal die Gewändeapostel entstanden, lag noch keinerlei Berührung mit Nordfrankreich vor. Der Typus der erhaltenen Köpfe hat nicht das geringste mit Chartres zu tun. Das Prinzip der Gewandbehandlung können wir zwar nicht mehr beurteilen, aber doch darauf hinweisen, daß diese Apostel – ganz abweichend von Chartres – gewisse byzantinische Motive, wie den in der Mantelschlinge getragenen Arm und die Muschelnimben, aufweisen und daß die Ausstattung mit Attributen ebenfalls durchaus von Chartres abweicht.

Hier ist auch des Nordportals mit der ebenfalls in der Französischen Revolution abgemeißelten Anbetung der Könige zu gedenken. Obwohl das Tympanon zerstört ist, lassen sich doch die Umrisse einer altertümlichen Komposition erkennen. Aus alten Beschreibungen geht hervor, daß rechts der Madonna die Heimreise der heiligen drei Könige dargestellt war, eine ikonographische Eigentümlichkeit, die nur noch im Hortus Deliciarum und der oben bereits erwähnten Weingartener Handschrift (Holkham Hall 37) vorkommt. Also auch hier eine Beziehung zur heimischen Kunst. Hinzu kommt, daß alles, was als ein Zurückgehen auf spätantikes Formenmaterial beobachtet wurde, in keinerlei Berührung mit Chartres steht. Und liegt denn die Annahme so fern, daß der Straßburger Meister von einer mehr bodenständigen Kunst, die von burgundischen



27. Simson auf dem Löwen — Straßburg, Münster

und südfranzösischen Quellen gespeist wird, seinen Ausgang nahm? (Das Spätantike vielleicht durch römische Sarkophage vermittelt!) Die Architekturentwicklung im Elsaß zeigt ja einen in mancher Hinsicht analogen Vorgang, wie ihn Dehio beschrieben hat. Die Vermutung, daß erst im Verlaufe der Entwicklung des Straßburger Meisters eine Berührung mit nordfranzösischer Kunst eintrat, erhält in diesem Zusammenhange etwas durchaus Natürliches.

Man könnte einwenden, es sei unter diesen Umständen geratener, einen älteren und einen jüngeren Meister anzunehmen, die untereinander in enger Schulgemeinschaft stehen. Damit würde eine überraschende Parallele zu Bamberg gegeben sein! Allein die schlechte Erhaltung der Denkmäler läßt hierüber kein sicheres Urteil zu. Ein Kopf wie der des Johannes vom Portal (Abb. 10) kann auch als Jugendwerk des Ekklesiameisters angesehen werden!

Erst am Weltgerichtspfeiler treten Anzeichen einer engeren Beziehung zu Nordfrankreich auf. Die Baldachine in ihrer besonderen Durchbildung weisen auf Chartres hin. Das Motiv des aus der Baldachinmitte herauswachsenden runden Zentralturms mit den tiefen Schlitzen ist anders kaum zu erklären. Für die die Baldachine krönenden durchbrochenen Ecktürmchen und Giebelbauten scheint man sich sogar an die älteren Formen der Chartreser Westfassade gehalten zu haben. Was das Figürliche anlangt, so zeigen sich besonders im Gewandstil bei einzelnen Figuren enge Parallelen. Aber im ganzen bleibt der Einfluß doch von sekundärer Bedeutung. Auch wissen wir nicht, wieviel die schöpferische Kunst des Straßburger Meisters aus dem ihr vor der Bekanntschaft mit Chartres zur Verfügung stehenden stilistischen Material an analogen Bildungen zu entwickeln vermochte. Wie sehr der Marientod, also ein „Spätwerk" des Meisters, in jeder Hinsicht von Chartres abweicht, habe ich bereits erörtert. Die technischen Analogien in der Behandlung der Faltenzüge wollen demgegenüber wenig besagen.

Die bisher übliche Datierung der Bildwerke des Ekklesiameisters in das Jahrzehnt 1240—1250 tritt zwar noch gelegentlich in der Literatur hervor, ist aber sonst wohl allgemein aufgegeben. Selbst wenn die Tympana später als das Portal gearbeitet sind — was meiner Annahme von der gleichzeitigen Entstehung der Portalarchitektur und Gewändeapostel nicht widerspricht —, so wird man doch auch für die Tympana eine frühere Entstehungszeit annehmen müssen. Die Krönung Mariä ist vielleicht schon gegen 1230, wie Georg Weise nachgewiesen hat, Vorbild für das Portal von Kaysersberg im Elsaß gewesen. Wenn also die Reliefs da-



28. Tympanon der St. Thomaskirche Straßburg

mals bereits vollendet waren, müssen wir den Beginn der Straßburger Arbeiten entsprechend früher annehmen. Hans Kunze hat im Anschluß an O.Winckelmann auf die in Straßburg um 1220 vorkommende Sabina hingewiesen. Der Name findet sich als Stifterin auf dem Schriftband eines der Gewändeapostel. Die Zeit um 1220 als Entstehungsdatum für die Gewändeapostel würde durchaus gerechtfertigt sein, zumal hier ein Einfluß von Nordfrankreich noch gar nicht in Frage kommt. Auch andere Erwägungen, die von der Gesamtlage der deutschen Skulptur in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts ausgehen, sprechen für ein frühes Datum. Wenn mit dieser Chronologie der Straßburger auch zeitlich als eine Parallelerscheinung zu den Skulptoren am Querschiff der Kathedrale von Chartres und den antikisierenden frühen Meistern von Reims aufrückt, so entspricht dies in der Tat der Bedeutung unseres Meisters.

Mit welcher Eigenart und persönlichen Kraft steht der Straßburger als ein Bildhauer ganz und gar sui generis dem Westen gegenüber! Wie unfranzösisch wirkt er! Man braucht zum Vergleich nur einmal ein peripherisch gelegenes Schulwerk französischer Skulptur zu betrachten, etwa das Südportal der Kathedrale von Lausanne, wo ebenfalls das Marien-

thema im Zentrum steht und wo burgundische und nordfranzösische Stilbewegungen zusammentreffen: wie deutlich spricht sich hier der französisch-provinzielle Charakter des ganzen Skulpturenschmucks aus! Oder nehmen wir eine in Deutschland um 1220 „moderne“ Anlage, wie das Magdeburger (von Goldschmidt rekonstruierte) Portal. Hier ist wahrhaft Französisches unmittelbar übernommen, die Ordnung alles Inhaltlichen in schulmäßiger Weise gegeben. Hier finden sich wirklich Baldachinstatuen auf figurierten Tragsteinen und der echte Chartreser Stil in provinzieller Abwandlung. Der Straßburger ist kein „Schlußglied der Chartreser Schule“. In der strengen und großartigen Disziplin nordfranzösischer frühgotischer Skulptursysteme, in denen das Einzelne sich ausrichtet nach der stärker betonten dekorativen Einheit des Ganzen, hätte der Straßburger nicht atmen können. Jedes seiner Bildwerke lebt mehr für sich, beansprucht sein eigenes Maß. Er wurzelt in deutschem Boden. Alle Vergleiche werden letzten Endes wenig bedeuten. Was ihn einzig „erklärt“, ist das Geheimnis autonomer schöpferischer Künstlerpersönlichkeit, die das Werk aus den Zeitbedingungen heraus zu begnadeter Vollendung emporwachsen läßt.

BAMBERG



29. Georgenchorschranken, Nordseite — Bamberg, Dom

DIE historische Situation, die wir in Bamberg vorfinden, ist von der eigentümlichsten Art. Am fortschreitenden Dombau begegnen uns zwei Bildhauerwerkstätten, eine ältere und eine jüngere, mit Künstlern von leidenschaftlichem Gestaltungsdrang, mit Meistern, deren Werke uns geistige Dimensionen von ungewöhnlicher Tiefe eröffnen. Die ältere Werkstatt noch vom Boden vorgotischer Entwicklung sich erhebend, ihrer Herkunft nach schwer zu enträtseln; der jüngere Meister durch das Zentrum hochgotischer Stilbildung in Reims hindurchgegangen. Beide zeitlich und örtlich eng benachbart, wahrscheinlich eine Zeitlang nebeneinan-

der stehend, so daß wir in Bamberg in schärfster Konzentration entscheidende Phasen der Entwicklung deutscher Monumentalskulptur erleben.

Für die Erkenntnis dessen, was deutsche Bildhauer des 13. Jahrhunderts dem abendländischen Mittelalter an eigenen Werten zu geben hatten, gehört Bamberg zu den aufschlußreichsten Orten. Wer an Bamberger Plastik denkt, hat den Klang wie von Erz im Ohr. Gegenüber der Feingliedrigkeit und zarten Beseeltheit der Straßburger Querschiffbildwerke herrscht in Bamberg ein ins Heroische gesteigerter Ausdruck, Eigenwilligkeit der Form, Ungestüm des Genies. Dabei zugleich eine erstaunliche Bewußtheit in der Anwendung künstlerischer Gestaltungsmittel.

Nur dem älteren Meister war es vergönnt, seine Bildwerke einem dem Gesamtplan entsprechenden Zusammenhange einzuordnen. Das Werk des jüngeren tritt uns entweder als Ergänzung bereits vorhandener Teile entgegen oder als Einzelarbeiten für einen nicht zu Ende geführten Plan. Dagegen gewährt die ältere Gruppe der Bamberger Skulpturen das Bild eines organisch mit dem Bau zusammenhängenden Schmuckes in den Arbeiten an den Chorschranken, an der Gnadentür und am Fürstenportal.

Die Chorschranken. Der über der Krypta erhöht liegende, dem heiligen Georg geweihte Ostchor des Domes schließt nach den Seitenschiffen mit hohen Steinbrüstungen ab, deren Außenseiten abschnittsweise zwischen den mächtigen Quadermassen der Arkadenpfeiler wie in Nischen eingebaut sind (Abb. 29). Die einzelnen Abschnitte erhalten dadurch eine starke Verselbständigung, die auch in der jeweils besonderen architektonischen Behandlung zum Ausdruck kommt. Jeder Abschnitt ist durch eine dreiteilige Arkatur gegliedert, die in Formen von kräftigster Plastik einen Rahmen für die in einer tieferen Schicht befindlichen Reliefräume gibt. Und hier entwickelt sich das figürliche Thema der Chorschranken: Propheten und Apostel. Sie treten paarweise auf, an der Südseite die Apostel, an der Nordseite die Propheten (Abb. 30–43).

Die künstlerische Größe und Bedeutung dieser Gestaltenwelt hat man in der Individualisierung und charaktervollen Durchbildung der einzelnen



. Zwei Apostel (Paulusreihe) Bamberg, Dom, Chorschranken



31. Zwei Apostel (Paulusreihe) Bamberg, Dom, Chorschranken

Figuren erkennen wollen. Von einer Individualisierung oder von bestimmten, sich gegeneinander absetzenden Charakteren kann indessen angesichts dieser Reliefs kaum gesprochen werden. Überdenkt man, was wir aus dem Zeitalter der Renaissance etwa an Apostelcharakteren bestimmter Prägung besitzen, so wäre es ganz unmöglich, von dieser Seite her einen Maßstab für die Größe des Bambergers zu gewinnen. Was Lionardo im Abendmahl schuf, wirkt durch die schlechthin einzige Kontrastierung und Gruppierung zwölf verschiedener Individualitäten. Die Sehergestalten Michelangelos umschließen jede eine persönliche Welt höchstgesteigerten geistigen Lebens. Aber gerade diese Individualisierung der geistigen Physiognomien bezeichnet in der Gestaltenwelt des Bamberger Georgenchors keineswegs das erstrebte Ideal. Sieht man die Reihe der Köpfe der Apostel durch, so überrascht ihre gleichartige Bildung. Diese Apostel sind untereinander ähnlicher, als es Brüder zu sein pflegen. Gewisse Unterschiede ergeben sich fast ausschließlich aus der Behandlung von Kopf- und Barthaar. Die Prophetenseite zeigt zwar in dieser Hinsicht reichere Abwandlungen. Die Besonderheiten, die hier auftreten, sind noch näher zu betrachten. Aber auch für die Prophetenseite gilt das Entscheidende, daß der Georgenchormeister seine Gestalten nicht nach dem Prinzip der Individuation schafft, sondern nach dem der Variation.

Das Motiv des Bambergers ist das der disputatio. Wir erinnern uns, daß die disputatio eine der Hauptformen des theologischen Unterrichts im 12. und beginnenden 13. Jahrhundert war. Gleicher Geist ist es, der in den Gestalten der Chorschranken herrscht. Eine jener Zeit entstammende Definition der disputatio lautet: disputatio est rationis inductio ad aliquid probandum vel contradicendum. In omni autem disputatione legitima convenit esse interrogationem, responsionem, propositionem, affermationem, negationem, argumenta, argumentationem et conclusiones (Magister Radulfus). Die Größe des Bamberger Meisters, der die Propheten- und Apostelpaare schuf, liegt gerade in der Unerschöpflichkeit, mit der er jenen Typus der disputatio variiert. Man könnte sagen: diese Paare stellen eine sinnfällige Analogie zu der Disputationstechnik der quaestiones de



32. Kopf des Paulus — Bamberg, Dom, Chorschranken

quolibet dar, wie sie am Beginn des 13. Jahrhunderts üblich waren. Wie sich hier ein dialektischer Formalismus ausbildet, der mit individueller wissenschaftlicher Arbeitsweise nichts zu tun hat, so sind es bei den Bamberger Aposteln nicht die Charaktere, sondern die Formen, die gegeneinander entwickelt werden.

So unterstehen diese Gestalten auch ihrer Körperbewegung nach nicht einem in der Figur selbst liegenden Willenszentrum wie in der Antike oder der italienischen Renaissance, sondern ihre Bewegung scheint sich unter dem Banne einer unsichtbar wirkenden Macht zu formen. Der geistige Habitus der Gestalten aber ist der des unerbittlichen Bekenners mit einer ins Heroische gesteigerten Bildung der Grundzüge. Schon der Kopftypus, aus dem nichts als Energie und fanatische Gespanntheit des Wesens hervorleuchtet, spricht davon. Ein Kopf mit vorgestrecktem Kinn, vorgewölbten Lippen, vordringendem Nasenerker und niedriger Stirn. Und dieser Kopf wieder Träger eines durchdringenden Blicks! Es gibt in der ganzen Geschichte der deutschen Bildhauerkunst nichts, was sich in der Intensität dieses Blickes den Bamberger Chorschrankenfiguren vergleichen ließe! Die berühmten Halberstädter Apostel haben das Abgeklärte und Resignierte von Geschöpfen alternder Kulturen. Die Apostel auf der Tafel im Baseler Münster — um eine Darstellung mit paarweiser Gruppierung wie in Bamberg zu nennen — haben das Blicklose konventionell sich gebärdender Wesen. Was beide der genannten, so weit auseinanderliegenden Darstellungen mit den Bamberger Chorschranken gemeinsam haben, sind gewisse, wenn auch nicht gleichartige Merkmale byzantinischer Formensprache und ein an die Kleinkunst gemahnendes Wesen. Aber hier liegt zugleich der Punkt, wo die höchst persönliche Gestaltungskraft des Bambergers uns plötzlich hinausreißt über alle Möglichkeiten deutscher Bildnerei der kurz voraufgehenden Zeit. Gebärdung, Gewandbildung, souveräne Beherrschung der Kunstmittel, Größe wie leidenschaftliche Behandlung der Form, schließlich das geistige Format erheben diese Reliefs in den Bereich der Gipfelerscheinungen deutscher Kunstentfaltung.



53 Apostelköpfe — Bamberg, Dom, Chorschranken

Das den Historiker Beunruhigende in der Erscheinung dieses Bamberger Meisters ist seine Isoliertheit. Der Stil des Bambergers läßt sich nicht einer kontinuierlichen Entwicklung einreihen in der Art, wie es etwa für gleichzeitige Werke der sächsischen Skulptur möglich ist. Auch die Versuche, die Kunst der Bamberger Chorschranken mit dem Osten und Westen zu verknüpfen, vermochten doch nicht die vorhandene Kluft zu überbrücken. Daß ein entscheidender Zug seiner Formensprache auf byzantinische Quellen zurückgeht, ist sicher erkannt. Aber der ist zu einem großen Teil gemein-mittelalterliches Gut. Man wird das höchst Persönliche und Schöpferische der Stilbildung dieses Meisters immer wieder besonders betonen müssen. Denn sie läßt sich auch nicht aus einem französisch bedingten Zeitstil emporgewachsen denken. Was in der Stilbildung dieser Reliefs als Gemeinsamkeit mit Südfrankreich genannt worden ist, beruht eben auf dem byzantinischen Element, und Vöge hat bereits die hier einzig mögliche Fragestellung so formuliert: Sind diese byzantinischen Elemente dem Meister auf dem Wege über Frankreich zugekommen? Tatsächlich gibt es keinerlei sichere Anhaltspunkte, daß etwa der Bildhauer der Chorschranken in Frankreich gewesen ist.

Man wird aber weiter die Frage aufwerfen können: Ist diese Stilbildung überhaupt aus der Entwicklung der „plastischen" Skulptur heraus zu verstehen? Ich glaube nicht. Schon das Motiv der gewellten Bodenplatte kommt ganz gleichartig und sehr charakteristisch in der karolingischen Buchmalerei vor. Wo es in Elfenbeinen auftritt, zeigt es sich ebenfalls als ein der Malerei entnommenes Motiv. Dann hat besonders Franck-Oberaspach bereits alle die Momente hervorgehoben, die darauf hinweisen, daß das Prinzip der Gewandbehandlung an den Bamberger Chorschranken nur zu verstehen ist aus den Gewohnheiten der spätromanischen Malerei (Christliches Kunstblatt 1901, S. 117 ff.). Daran ist festzuhalten, auch wenn man betont, daß die körperbildende Gestaltungskraft des Meisters der Chorschranken ganz neue Werte erstehen läßt. Die nächsten Stilanalogien bietet in der Tat das Bertholdmissale aus Kloster Weingarten in Schwaben (vgl. weiter unten).



34. Zwei Apostel (Paulusreihe) Bamberg, Dom, Chorschranken





35. Chorschrankenapostel (Petrusreihe)



36. Petrus und Philippus (Petrusreihe)

Wenn hier bisher von einem Meister gesprochen ist, so heißt das zunächst nichts anderes, als daß der Schmuck der Chorschranken einem einheitlichen Plan entsprang, den gewiß der führende Bildhauer entwarf. Die Frage, ob auch die Ausführung einer einzigen Hand angehört, ist verschieden beantwortet worden. Das Problem liegt in der Möglichkeit, die Unterschiede des Stils als verschiedene Entwicklungsphasen einer künstlerischen Persönlichkeit zu deuten oder als Merkmale nebeneinander arbeitender Kräfte, die aber auch in diesem Falle einem ziemlich genau durchgearbeiteten Entwurf des leitenden Meisters verpflichtet gewesen sein müssen. Wir betrachten zunächst die verschiedenen Reliefgruppen.

Um die Bezeichnung der einzelnen Abschnitte zu vereinfachen, seien sie nach den in ihnen vorkommenden benennbaren Figuren unterschieden. In der Petrusreihe auf der Südseite (Abb. 35, 36, 38) stehen die einzigen mit Attribut ausgezeichneten Apostel Petrus und Philippus. Der



37. Die Propheten Jonas und Hosea(?) Bamberg, Dom, Chorschranken



38. Bamberg, Chorschrankenapostel (Petrusreihe)

schuhetragende Apostel daneben könnte Bartholomäus sein. Der zweite Abschnitt der Südseite soll nach Paulus benannt werden. Paulus ist unzweifelhaft dargestellt in dem links stehenden Apostel (Abb. 30, 32) des ersten Reliefs. (Die Zählung stets innerhalb der Abschnitte; links und rechts vom Beschauer aus.) Nur er zeigt den für Paulus charakteristischen ikonographischen Typus, den hochgewölbten, zur Hälfte kahlen Schädel in Verbindung mit dem lang und spitz zulaufenden Bart. Der der Paulusreihe entsprechende Abschnitt auf der Nordseite mit den Propheten kann nach der markantesten Figur als Jonasreihe (Abb. 37, 39, 40) bezeichnet werden. Es bleibt dann noch eine Anonyme Gruppe (Abb. 42, 43), in der keinerlei Merkmale zur Benennung der Figuren bestehen.

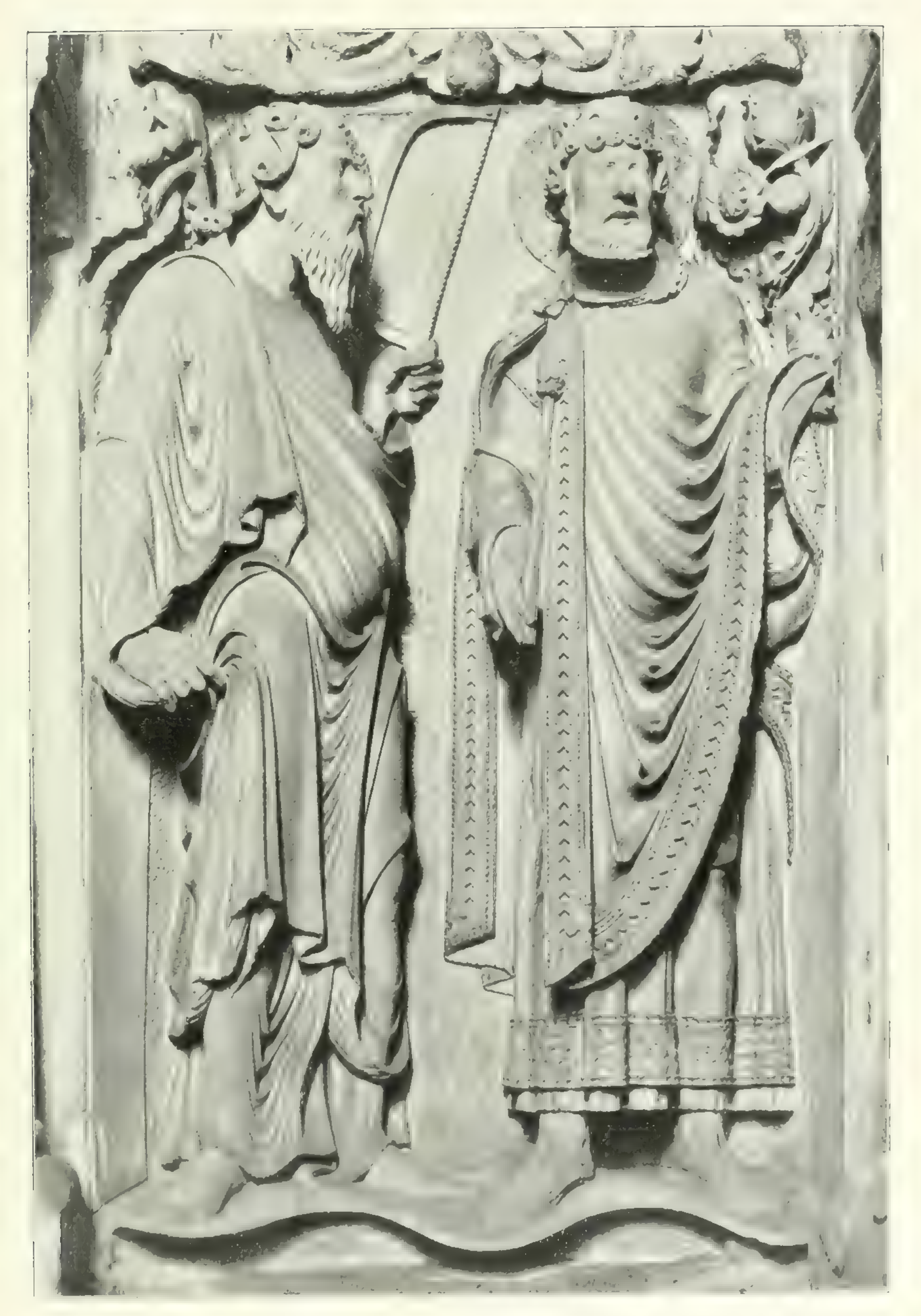
Die drei Apostelpaare der Paulusreihe (Abb. 30, 31, 34) zeigen am deutlichsten, daß sie in sich zusammengehören. Sie sind Arbeiten eines Künstlers, der von stürmischem Schaffensdrang erfüllt scheint und selbst in dieser eng umgrenzten Reihe ein leidenschaftliches Vorwärtsdrängen zu neuer Entwicklung der Form erkennen läßt. Am auffallendsten ist der Gegensatz zu den Aposteln der Petrusreihe. Ihnen gegenüber treten im Paulusabschnitt Gespanntheit und Straffheit der Haltung, schärfere Kontrastierung der Paare, besonderer Reichtum der Formbewegung, die Verwendung der parallel laufenden, plastisch betonten Faltenstege hervor. Während im Petrusabschnitt die Figuren den flachen Rahmen überschneiden, wird in der Paulusreihe der Rahmen in die Komposition einbezogen und gleichsam architektonisiert. Die drängende Kraft der Gestalten fordert gleich bei Beginn der Reihe die Auskehlung des Rahmens von der Schulter



39. Zwei Propheten (Jonasreihe) Bamberg, Dom, Chorschranken

abwärts, und diese Auskehlung wird in den folgenden Reliefs schärfer und bestimmter gefaßt und höher hinaufgeführt. Die Entwicklung läuft von links nach rechts. Der Reliefraum wird nischenartig vertieft, so daß in steigendem Maße die Figuren fast freiplastisch vor dem Grunde stehen. Auch die plastische Erhebung der Einzelformen wächst. Ein Blick auf die so scharf hervortretenden Faltenstege zeigt diese Entwicklung ganz deutlich, und ein Vergleich des letzten Apostelpaares mit dem ersten der Reihe, dem Paulusrelief selbst, läßt schon ein Tempo der Fortbildung erkennen, das sich nur mit der raschen Entwicklung in den Reihenskulpturen Michelangelos vergleichen läßt. Es kommt hinzu, daß das letzte Relief der Paulusreihe in manchen Zügen das erste motivisch wiederholt. Aber das Gewand wird noch bewußter, straffer, einheitlicher komponiert. Die Bewegung der abwärts gespreizten Hände wird noch energischer. Die Dramatik der Formenentwicklung wird durch das dialogische Gruppenmotiv wiederum verschärft. Wie die einzelnen Figuren nebeneinandergesetzt werden und doch einander bedingen, wie die Kontrastierungen bei stets erneuter Durchführung des Themas eine fortschreitende, sich steigernde Spannung erfahren, das läßt die höchste Meisterschaft erkennen.

Die Apostel der Petrusreihe sind nach jeder Hinsicht einfacher, spannungsloser, flacher gebildet, und es erhebt sich sofort die Frage: Sind in diesen Reliefs nicht die Vorstufen zur Paulusreihe gegeben, von derselben Hand? Unterscheiden sie sich von diesen nicht bloß gradweise ihrer Stilentwicklung nach? Für das Petrusrelief selbst (Abb. 36) läßt sich die Frage mit Sicherheit verneinen. Hier hat eine andere Hand gearbeitet. Die Tatsache, daß nur diese Apostel mit Attributen ausgestattet sind, würde zwar nicht entscheiden, aber auch die Nimben sind von allen anderen abweichend gebildet. Hinzu kommt eine vergleichsweise unlebendige Auffassung der Gestalten, eine gewisse Trockenheit der Gewandbehandlung. Die großen Flächen überwiegen. Die Linienführung verläuft schwunglos. Es zeigen sich kaum Ansätze zu der für den Paulusmeister so charakteristischen Stegbildung, noch die schwingenden Schlängelfalten mit glockenförmigen Endungen.



40. Zwei Propheten (Jonasreihe) — Bamberg, Dom, Chorschranken

Das Mittelrelief (Abb. 38) ist das formvollendetste in diesem Abschnitt, von einer gewissen Eleganz der Erscheinung, bedingt durch die feine, zeichnerische Art, mit der die dünnen Faltengrate über die glatt anliegenden Gewandteile hinüberlaufen. Die Formensprache ist reich und bestimmt, in jeder Bewegung klingend. Wie die unteren Mantelsäume von links her ansteigen und in ihrem Zusammenspiel durch das ganze Relief über beide Figuren hinweggeführt werden, ist in der Art der Wirkung sehr bezeichnend. Denn das Prinzip der Gewandbehandlung unterscheidet sich durchaus von dem des Petrusreliefs und, fügen wir gleich hinzu, von dem des andern benachbarten Reliefs. Es geht weniger darauf aus, körperumgreifende Werte zu geben, als die ornamentalen Systeme der Faltenzüge zum Sprechen zu bringen. So kommt es, daß in diesem Relief deutlicher als sonst der ursprüngliche motivische Zusammenhang dieser Linienführung mit der Malerei hervorleuchtet. Denn das System der Falten: diese über dem Knie des links stehenden Apostels konzentrisch sich ausbreitenden Faltenellipsen oder die geriefelten, grätigen Kurven, die auf dem Untergewand des „Bartholomäus“ angebracht sind, haben Sinn nur in der Darstellungsart der spätromanischen Malerei. Gerade die Neigung aber, in der Binnenzeichnung des Gewandes die Faltengrate in ein ornamentales System einzuordnen, läßt eine engere Beziehung zum Meister der Paulusreihe erkennen. In der Tat könnte hier am ehesten die Begründung für eine stilistisch ältere Arbeit des Paulusmeisters gegeben werden.

Das erste Relief links (Abb. 35) zeigt wiederum von der Paulusreihe stark abweichende Züge, vor allem in der durchgehend weicheren Formbehandlung und der Neigung, auf die stoffliche Natur des Gewandes einzugehen. Die Falten sind nicht über die Flächen hinweglaufend gegeben, sondern bleiben Teile einer zusammenhängenden Gewandfläche. In dieser Hinsicht setzt es sich auch gegen das Petrusfeld mit seinen hartkantig begrenzten Gewandstücken ab. So läßt dieser ganze Abschnitt keine einheitliche Formengebung erkennen, ein Zeichen — neben anderen Indizien —, daß hier der Anfang in der Arbeit am Chorschrankenschmuck zu suchen ist. Die Vorstellung, daß der Meister der Paulusreihe als der



41. Kopf des Jonas — Bamberg, Dom, Chorschranken

Führende (im Mittelrelief) mit zwei Gehilfen an dieser Stelle einsetzt, würde die Ungleichmäßigkeiten erklären.

Die reife und großartige Stilbildung der Paulusreihe findet ihre unmittelbare Fortsetzung und Steigerung in dem Jonasabschnitt der Prophetenseite. Die Rahmung wird pompöser. Der Rundbogen ist dem Kleeblattbogen gewichen. Statt der vorher gemalten Füllung des Bogenfeldes tritt jetzt die Füllung mit skulptiertem Rankenwerk auf, und die über den Schultern der Figuren ausgekehlten Rahmenstreifen haben sich zu prachtvollen Blattkonsolen gewandelt. Das Jonasrelief selbst bleibt das glänzendste Beispiel für eine kaum möglich erscheinende Wirkungssteigerung über das letzte Feld der Paulusreihe hinaus.

Das dialogische Motiv wird aufs äußerste zugespitzt dadurch, daß der eine Partner („Hosea“) von einer bereits vollzogenen Abkehr sich mit aller Schärfe zurückwendet, zu dem Jonas, dessen Kahlkopf mit massiver Energie entgegensteht (Abb. 37). Die Bewegung des „Hosea“ mündet im erhobenen Zeigefinger. Die Blattkonsolen des Rahmens geben den Figuren beiderseits eine kräftige Nackenstärkung. In der Durchbildung der Köpfe wird ein bedeutungsvoller Schritt getan. Es ist bezeichnend, daß, wenn von der Schärfe individualisierender Charakteristik in den Gestalten der Chorschranken gesprochen wird, fast ausschließlich der Jonas als Beispiel erscheint. In der Tat hebt er sich schon durch Kahlköpfigkeit und Bartlosigkeit als markanteste Figur (Abb. 41) hervor. Was aber als ausschlaggebendes Moment gegenüber den Köpfen der Paulusreihe hinzukommt, was den Eindruck individueller Bildung bestimmt, das ist ein neues Eingehen auf das stoffliche Leben der Erscheinung. Die Modellierung gibt jetzt das Fleischige der Substanz wieder, die Flächen runden und wölben sich weicher, die Konturierung wird lebendiger, die Augen sitzen in einer reicher abgestuften Umgebung. Gleichwohl ist der zugrunde liegende Kopftypus deutlich als derjenige der Paulusreihe zu erkennen. Man braucht bloß den Kopf des „Hosea“, für den dieselben Erscheinungen gelten, mit dem letzten fast bartlos gegebenen Apostel der Paulusreihe zu vergleichen. Der Meister der Paulusreihe selbst ist es, dessen Kunst sich zum Stil des



42. Zwei Propheten (Anonyme Reihe) Bamberg, Dom, Chorschranken

Jonasreliefs entwickelt hat. Das zeigt sich auch in der Gewandbehandlung. Es sind die gleichen parallel über die Schenkel verlaufenden Faltenstege, die hier wie dort das Bild bestimmen, mit dem Unterschied, daß im Jonasrelief analog der Kopfbildung die Gewandflächen weicher modelliert, die ornamentalen Glockenfalten aufgegeben sind und die Neigung besteht, auf den stofflich natürlichen Fall der Gewandmassen einzugehen. Zugleich gewinnt der Körper unter dem Gewand ein neues Leben. Er ist zwar auch auf der Südseite als ein fester Kern spürbar, aber er bildet dort ein wenig differenziertes Gerüst. Die Beine wachsen pfahlmäßig unter dem reichen Spiel des Gewandes hervor. Im Jonasrelief und dem ihm links benachbarten Felde sind die Beine bis zum Becken hinauf markanter und reicher modelliert und als ein unter dem Gewand sich bewegender selbständiger Formenzusammenhang hervorgehoben. Nicht als ob es sich um Darstellung organisch-funktionell bewegter Körper handelt. Aber die Tendenz zu organischer Auffassuug des Körpers ist ebenso wie bei der Gewand- oder Kopfbildung vorhanden. Diesen Prozeß können wir im Hinblick auf die allgemeine Entwicklung der Skulptur des 13. Jahrhunderts als Gotisierung bezeichnen. In der Tat nimmt an diesem Prozeß auch die umgebende Architektur teil. Während an der Südseite der Chorschranken die rahmenden Rundbogen auf romanischen Säulen mit attischer Basis stehen, finden wir an der Nordseite Kleeblattbogen und Säulen mit tellerförmiger Basis und frühgotischen Knollenkapitellen.

In dem Relief mit den beiden bärtigen Propheten (Abb. 39) links vom Jonas herrschen die gleichen Stilerscheinungen in einer üppigen und wuchernden Art der hinströmenden Formentfaltung. Doch nie wird in diesen unerschöpflich hervorquellenden Variationen über das gleiche Grundthema die Grenze des rein Virtuosen überschritten. Alles bleibt gedrängte, charaktervolle Fülle bei gleich temperamentvoller Kraft wie im Jonasrelief. Dagegen zeigt das Feld mit dem König David und dem durch die Säge gekennzeichneten Propheten (Abb. 40) entschieden abweichende Züge sowohl im Kopftypus wie in der Komposition der Figuren.



43. Zwei Propheten (Anonyme Reihe) Bamberg, Dom, Chorschranken

Was im Jonasabschnitt als Anzeichen einer gewissen Gotisierung der Darstellung verspürbar wird, gilt für die Anonyme Gruppe der Nordseite nur, soweit die Verstofflichung der Gewandmassen in Frage kommt. Doch sonst steht die Gruppe für sich. Die Hand des Paulusmeisters ist hier nicht mehr zu erkennen. Schon das Kompositionsprinzip in der Gegenüberstellung jeweils zweier Figuren weicht ab. Statt dramatischer Auffassung das dekorative Prinzip der Symmetrie und Reihung. Im Mittelrelief (Abb. 42) sind die Figuren nach Aufbau von Gewand, Kopfbewegung, Unterarmen ganz auf eine Mittelachse bezogen. Die beiden andern Arme sind in einer für den Paulusmeister unmöglichen Art angebracht. Charakteristisch ferner die in langen Kurven fast über die ganze Figur durchlaufenden Faltenzüge, die hier mehr als in allen anderen Abschnitten der Chorschranken der Schwere des Stoffes nachgeben. Doch sind es nicht die scharfen, plastisch vortretenden Stegbildungen wie beim Paulusmeister, sondern alle Formen — das gilt selbst für die rahmenden Kleeblattbogen — werden erweicht, bekommen etwas zäh Fließendes, am deutlichsten in dem Felde links, das die Propheten in Parallelbewegung nebeneinanderstellt. Das Relief rechts nähert sich noch am meisten der Formgebung des Paulusmeisters, insofern der Wechsel zwischen den eng anliegenden Gewandteilen und vortretenden Faltenröhren noch eine Rolle spielt. Doch ist eine starke Vergröberung der Form gerade hier nicht zu übersehen, und die Betonung des Stoffcharakters im Gewand ist die gleiche wie in den beiden andern Relieffeldern des Abschnitts. Auch scheidet sich das Feste des Körpers (als Trägers des Gewandes) vom Gewand selbst nicht in der plastisch klaren Art, wie es im Jonasabschnitt der Fall ist. Gewand und Körper bilden eine mehr homogene, weiche Masse. Die drei Felder sind von der gleichen Hand gearbeitet, das rechte Feld im engeren Anschluß an das Jonasrelief.

Verkündigung und Michael. Außer den Propheten und Aposteln gehören zum Schmuck der Bamberger Chorschranken noch zwei weitere Stücke: ein Feld mit der Darstellung des Erzengels Michael (Abb. 44) und ein anderes Relief mit der Verkündigung (jetzt am Chorpfeiler an-



44. Hl. Michael Bamberg, Dom, Chorschranken

gebracht, Abb. 45). Beide Stücke sind von der gleichen Hand gearbeitet, die nicht die des Paulusmeisters ist, sondern einem Gehilfen gehört.

Die Gestalt des Michael erscheint in einer etwas kalten Pracht über die Fläche ausgebreitet. Er steht, schildhaltend und schwertschwingend, mit beiden Füßen auf dem besiegten Untier, dem die Kreuzesfahne im Rachen steckt. Die über dem Drachen ungeheuerlich ausschwingenden Faltenglocken besagen ornamental dasselbe wie die ganze symbolhaft



45. Verkündigung Bamberg, Dom

aufgefaßteGestalt: Triumph der himmlischen Macht über das Böse.

Die stilistische Verwandtschaft mit dem Verkündigungsrelief ist leicht zu erkennen. Die künstlerische Bedeutung dieser Verkündigung ist in der Literatur merkwürdig überschätzt. Weese stellt sie unter den Werken des Meisters vom Georgenchor „an ganz hohe Stelle". Jedenfalls sei der Meister dieses Reliefs bei der Arbeit von einer besonders glücklichen Stunde begünstigt worden. Das vermag ich nicht einzusehen. Die Komposition ist gedrängt, nicht nach einem stilistischen Prinzip, sondern weil die Formen kaum Platz finden. Der rechte Flügel des Engels muß sich sehr unglücklich zwischen den beiden Nimben einklemmen. Der zum Gruß erhobene Arm des Engels wird in höchst unschöner Art von dem Spruchband überschnitten. Das Motiv ist so unplastisch wie möglich. Der Engeljüngling trägt auf kurzem, dickem Hals einen derben Kopf, der eher für den Michael als für den Gabriel paßt. Dazu leidet das Bildwerk unter einer merkwürdigen Unausgeglichenheit der Stilbildung. Große, unbiegsame Flächen stehen neben einem sehr äußerlichen Auf-



46. Gnadenpforte — Bamberg, Dom

wand von lärmenden Formen. Die lang herablaufende Schlängelfalte am Untergewand der Maria ist ganz schematisch gegeben und wohl dem Paulusmeister auf der Südseite der Schranken abgesehen. Besonders gern sind die pompösen Faltenglocken verwendet, die auch dem Erzengel Michael zu triumphalem Glanz verhelfen sollen. Aber alles bleibt trocken, leer, vereinzelt. Es sind Arbeiten eines Gehilfen, der von der Stilstufe des Petrusabschnitts ausgeht und unter dem Eindruck des Paulusmeisters zu einer gewissen barocken Steigerung jener Frühstufe kommt. Andere Merkmale, wie die Form der Nimben, die größere kubische Wucht seiner Gestalten sowie einzelne Merkmale der Gewandbehandlung, verbinden ihn mit dem Tympanon der Gnadenpforte.

Die Gnadenpforte (am Nordostturm) gibt ein prachtvolles Beispiel für eine spätromanische Portalarchitektur Süddeutschlands (Abb. 46). Das Gewände gliedert sich in vier Rücksprüngen, in denen Säulen stehen. Die Pfosten sind durch eine Kehle abgefaßt. Die Gliederung des Gewändes mit der Dekoration der Säulenschäfte – das Ganze in verhältnismäßig schlanker Proportion aufsteigend – setzt sich in den Bogenläufen fort. Der skulpturale Schmuck beschränkt sich auf das Bogenfeld und die über den Kapitellen sitzende Kämpferzone, deren friesartige Gestaltung an italienische Portale wie in Borgo San Donnino und Mailand (S. Simpliciano) erinnert.

Das Thema des Bogenfeldes ergibt sich aus der Weihe des Hauses. Die Mitte nimmt Maria mit dem Christusknaben ein. Auf erhöhtem Podest thront sie in gewaltiger Größe. Die Rechte hält die Weltkugel. Der strenge Kopf mit dem glühenden Blick ist durch eine mächtige, muschelförmige Nimbusscheibe hervorgehoben. Neben Maria, in Haltung und Blick ihr zugewendet, die für den Dom wichtigsten Persönlichkeiten, dem Standort nach abgestuft und durch symbolische Größenwertung unterschieden. Links der hl. Petrus und der hl. Georg (Abb. 47), rechts die Stifter des Baues: Kaiser Heinrich II. und Kaiserin Kunigunde. Zu äußerst in den Ecken je eine Bischofs- und eine andere Klerikerfigur und schließlich am bevorzugten Platze, zu Füßen der thronenden Mutter Gottes



47. Tympanon der Gnadenpforte, linke Seite — Bamberg, Dom

ganz klein hinkniend, ein Wurm neben so viel göttlicher Majestät, der lapicida. In der Kämpferzone (Abb. 48) springen aus den sich ergebenden Winkeln Halbfiguren der Apostel hervor, durch ein Schriftband untereinander verbunden. Es schließt sich eine Gruppe von Engeln an, und auf der einen Seite nach der Front zu die Halbfigur Christi. Der inhaltliche Zusammenhang ist nicht klar.

Von dem Meister der Gnadenpforte ist kaum ein Meißelhieb unbeachtet geblieben, und doch schwankt sein Charakterbild in der Geschichte, sei es daß man seine Arbeit als hervorragendes Meisterwerk pries, oder daß man ihr einen besonderen künstlerischen Wert nicht zuerkennen wollte (Weese). Sicher war er ein echter Bildhauer. Die plastische Wucht seiner Figuren prägt sich als ein hervorstechender Zug ein. Wie die straffen, kubisch in sich geschlossenen Gestalten unter dem stark schattenden Rundstab räumlich frei beieinander, und doch durch gespannte Aufmerksamkeit dem Zentrum eng verbunden stehen, entbehrt nicht des Eindrucks der Größe. Die Unterbrechung der Profilfiguren durch die Frontalwendung des hl. Georg benimmt der Komposition das Starre. Was an latenter Dramatik in den Figuren liegt, hat Vöge sehr fein empfunden und ausgesprochen. Dem Meister der Paulusreihe an den Chorschranken ist freilich unser Bildhauer weder an Geist noch an Fülle des Ausdrucks gewachsen. Er ist klotzig, aber stets auf klare und große Wirkung bedacht. Die rechten Unterarme beim kaiserlichen Stifterpaar stehen bloß der Deutlichkeit halber übermäßig vom Körper ab. Sicherlich bleibt das Tympanon der echte Ausdruck einer neuen monumentalen Gesinnung der Zeit.

Der Gewandstil im Bogenfeld der Gnadenpforte unterscheidet sich sehr markant von dem des Paulusmeisters. Statt der bei diesem herrschenden Stegbildung der plastisch betonten Faltenzüge sehen wir im Tympanon eine durchweg andere Art, so daß die Gewänder in zusammenhängenden, um den Körperkern herumgeführten Flächen gelegt werden, in denen sich Falten zwar durch Zusammenziehen und Straffung des Stoffes bilden, aber stets von ihren Erhebungen in die Fläche zurück-



48. Kapitellzone der Gnadenpforte — Bamberg, Dom



49. Auferstehung Christi Holkham Hall Hs. No. 37 (Ausschnitt)

fließen und dem Verlaufe der Flächen untergeordnet bleiben. Das gilt auch für die Halbfiguren in der Kämpferzone des Portals. Beim Paulusmeister dagegen setzen sich die Stege scharf gegen die glatt an den Körper anliegenden Flächen ab, und vor allem: die Faltenzüge ordnen sich sofort zu autonomen ornamentalen Systemen. Gerade in dieser Vorliebe für autonome ornamentale Linienführung steht der Paulusmeister trotz seines bildhauerischen Genies gewissen Erscheinungen spätromanischer süddeutscher Malerei sehr nahe. Die Jessefigur in der Weingartener Handschrift Holkham Hall 37 bildet ein treffliches Beispiel (Abb. 51) für solche Wirkungen. Der geschlängelte Saum am Boden erinnert an den Mantelsaum am Unterarm des zweiten Apostels im Paulusabschnitt (Abb. 30). Bei dem Verkündigungsengel (Abb. 50) der gleichen Handschrift erscheinen die Faltenzüge ebenso plastisch vortretend über den Körper geführt wie beim Paulusmeister, und das Hinströmende dieser ornamental bewegten Formen hat seine Analogie in dem am weitesten links stehenden Propheten des Jonasabschnitts. Sein Partner sowie der „Hosea" sind in ihrer gewaltsamen Körperdrehung unmittelbar zu vergleichen dem Christus des Auferstehungsblattes (Abb. 49).

Nimmt man Chorschranken und Gnadenportal als Ganzes, so fällt auf, daß das Prinzip der Gewandbehandlung des Paulusmeisters am Gnadenportal nirgends vorkommt, dagegen erscheint das Gewandprinzip des Tympanonmeisters an den Chorschranken, und zwar in der Petrusreihe — dem stilistisch frühesten Abschnitt der Schranken — links und rechts vom Mittelfeld (Abb. 35, 36). Daraus ist der Schluß erlaubt, daß der Stil des Gnadenportals eher ausgebildet ist als der des Paulusmeisters. Da andererseits die Chorschrankenskulptur eine



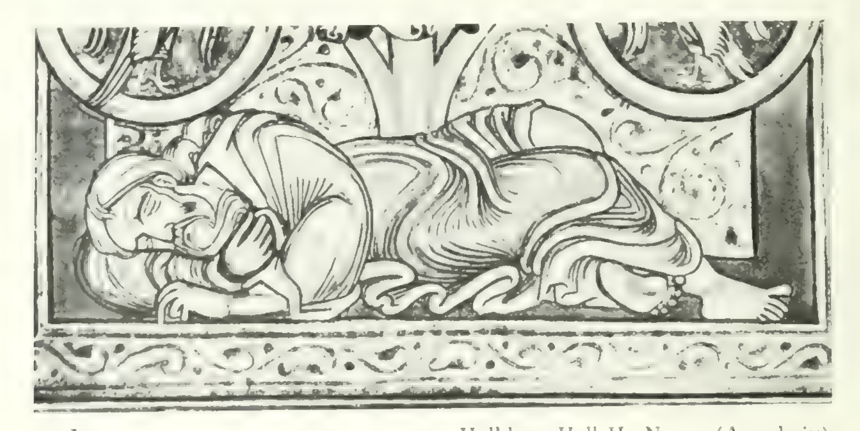
50. Verkündigung — Holkham Hall Hs. No. 37

Reihe gemeinsamer Züge mit der Gnadenpforte aufweist — schon die Verwandtschaft im Kopftypus weist darauf hin —, so müssen wir annehmen, daß der Paulusmeister aus der Schule der Gnadenpforte herauswächst. Tympanon der Gnadenpforte und Paulusreihe verhalten sich wie das Werk eines gereiften Meisters zum Jugendwerk eines stürmisch vorwärts Drängenden. Dem widerspricht nicht, daß die plastische, körperbildende Wucht in der Kunst des Tympanonmeisters innerlich der monumentalen Gotik nähersteht als die expressive Art des Paulus-

meisters, dessen Geist noch mit der ornamentalen Phantasie spätromanischer Malerei erfüllt ist.

Aus der ungeheuren Wirkung der schöpferischen Kraft des Paulusmeisters erklärt sich dann der Eindruck, den seine Kunst auf die Gehilfen aus der Werkstatt der Gnadenpforte machte. Der Erzengel Michael und die Verkündigung sind Beispiele davon. Beispiele sind aber auch einige Apostelfiguren vom Fürstenportal.

Das Fürstenportal an der Nordseite des Doms (Abb. 52) ist reicher behandelt als die Gnadenpforte, aber von gleicher Strenge im Grundcharakter. Dem Thema nach ist es ein Weltgerichtsportal, das heißt, wir treten hier in den eschatologischen Ideenkreis ein. Im Tympanon, dem Zentrum des Ganzen, ist das Jüngste Gericht dargestellt. Freilich nicht in der Form, die wir in den gleichzeitigen großen Skulptursystemen der französischen Kathedralen finden. Dazu waren die örtlichen Bedingungen in Bamberg nicht geeignet. Der Architektur nach erwartet man für den Tympanonschmuck sogar eine ältere Fassung, vielleicht eine majestas domini etwa im Stile der Gnadenpforte. Aber das Bogenfeld gehört zu den am spätesten gearbeiteten Stücken der ganzen Portalanlage. Ein jüngerer Meister, der bereits das Gerichtsportal in Reims kannte, hat es ausgeführt. So ergab sich eine ganz eigene Form der Darstellung von der später die Rede sein wird.



51. Jesse — Holkham Hall Hs. No. 37 (Ausschnitt)

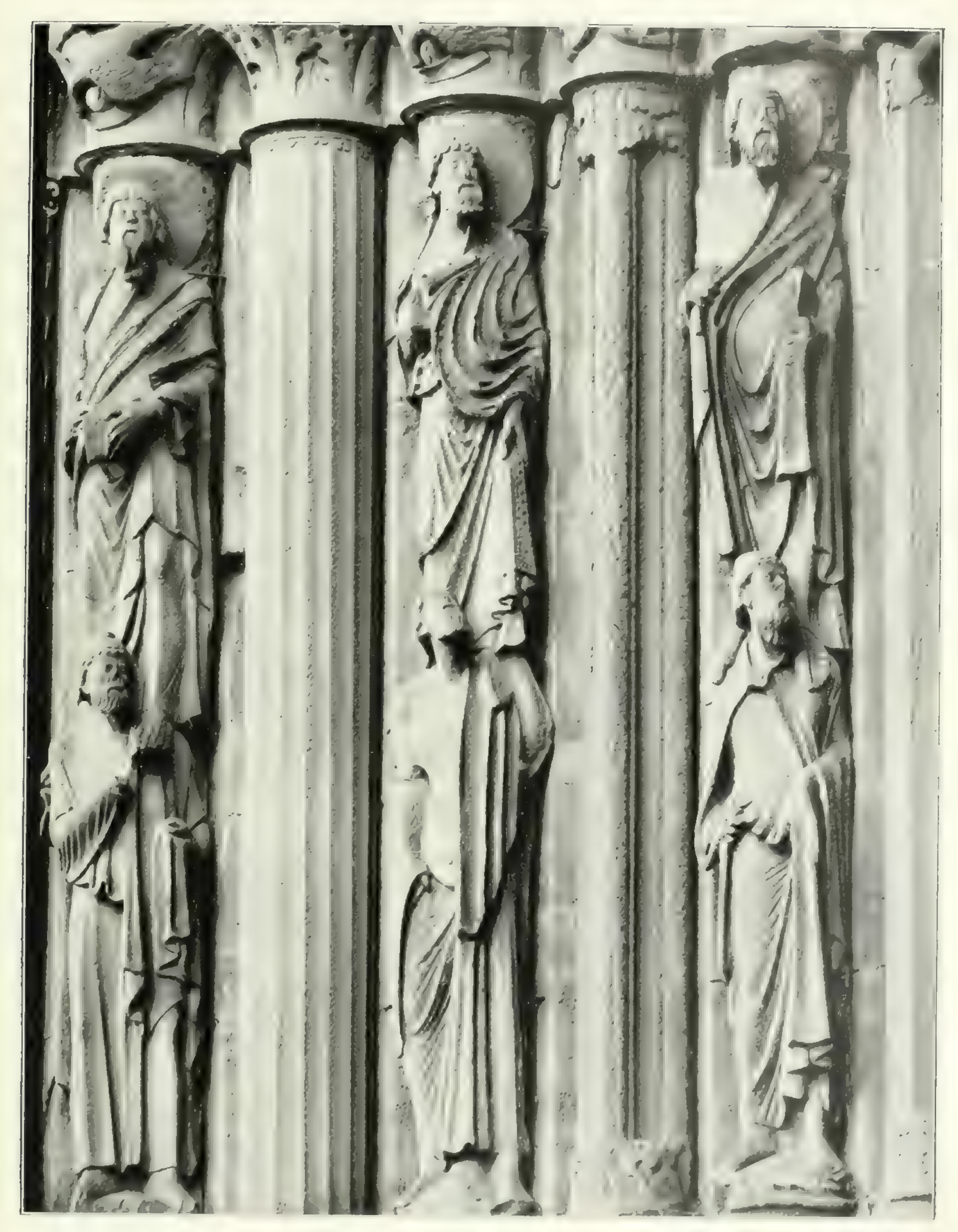


52. Fürstenportal — Bamberg, Dom

Die Gewände sind mit statuarischem Schmuck besetzt. Für eine wirklich monumentale Wirkung an dieser Stelle fehlt jedoch der große Maßstab. Den bringt erst die Gotik. Welche Wirkungen der Monumentalität die gotische Figur im Sinne hat, zeigen am Fürstenportal erst die später zu beiden Seiten angebrachten Gestalten der Ekklesia und Synagoge.

Die am Portalgewände streng der Architektur eingegliederten Figuren der Propheten und Apostel überraschen durch die Kühnheit, mit der sie anschaulich ihr theologisch gedeutetes Verhältnis zueinander zum Ausdruck bringen: die Apostel stehen auf den Schultern der Propheten (Abb. 53). Das Motiv ist an sich nicht neu, aber so wie es hier am Portal durchgeführt ist, wirkt es doch einzigartig. Der Meister fesselt zudem durch die Art, wie er innerhalb des durch die architektonische Gliederung gegebenen Kompositionszwanges seinen Figuren ein erstaunliches Maß leidenschaftlichen inneren Lebens mitzuteilen weiß. Fast alle Figuren sind mit ihrer Aufmerksamkeit dem Portalzentrum zugewendet. Auch das ist etwas Ungewohntes in der Auffassung solcher Figuren. Und es ist Bambergisch in der Art, wie jener angespannte, durchdringende Blick, der im ganzen Umkreise der frühen Bamberger Figuren anzutreffen ist, hier durch die Hinwendung auf ein Ziel, durch das Erschauen der letzten Geheimnisse motiviert wird. Ein einheitlicher Strom psychischer Bewegung geht durch alle Gestalten. Wo er unterbrochen wird, wird man bereits auf eine Stiländerung schließen können.

Am Fürstenportal erscheint ein anderer geistiger Typus von Prophet und Apostel als beim Paulusmeister an den Chorschranken. Ihre ganz anderen kubischen Werte geben diesen gestreckten Gestalten einen besonderen Zug urwüchsiger Macht. Gleich der zu äußerst links stehende Prophet (Abb. 54, 55) hat, wie er seinen Mantel umschlägt, etwas Brigantenhaftes. In dem Kopf steckt merkwürdig Stieres, Urwaldhaftes. Eine niedrige Stirn, in die wenige harte Linien eingegraben sind, langes Haar und ein den Mund überwuchernder Bart. Und doch ein Prophet, einer, der aus dumpfer Gebundenheit den Schein einer helleren Welt erkennt. Man meint, die Typen des Georgenchors müßten von diesen Propheten durch



53. Fürstenportal, linkes Gewände: Propheten und Apostel — Bamberg, Dom



54. Prophet vom Fürstenportal, links außen — Bamberg

tausend Jahre Kultur getrennt sein. Ein bärtiger Prophetenkopf, wie der an den nördlichen Chorschranken links vom Jonasfeld, bekommt etwas milde Professorales gegenüber der ungebrochenen Kraft dieser barbarischen Physiognomien. Aber in diesen barbarischen Zügen, denen doch stets kindlich Staunendes innewohnt, liegt die Größe und Schönheit des Ausdrucks der Gewändefiguren am Fürstenportal.

Das linke Gewände zeigt die am besten erhaltenen Reihen und zugleich den Beginn der ganzen Folge. Dem Stil nach haben wir hier unmittelbar die entwickelteren Arbeiten derjenigen künstlerischen Kräfte, die bereits am Gnadenportal tätig waren. Die Gewandbehandlung folgt ganz dem Prinzip, das wir oben bei den Figuren des Tympanons gekennzeichnet haben. Ein Vergleich des neben der Türöffnung – also am weitesten nach innen – stehenden Propheten mit dem Petrus und

dem Georg im Bogenfeld der Gnadenpforte läßt die engsten Beziehungen erkennen. Die plastische Auffassung von Körper und Gewand – unter dem Mantel legt es sich fest um den Körperkern – ist völlig die gleiche. Wie beim zweiten und dritten Propheten der von einer Schließe gehaltene Mantel über die Schultern fällt, geschieht mit der gleichen Empfindung für die Spannung der zusammenhängenden Stofffläche wie beim Georg des Tympanons (Abb. 47). Je weiter wir in der Reihe der Propheten nach außen kommen, desto großzügiger wird die Bewegung der Gewandflächen. Der Brigantenhafte tritt als die freieste, einheitlichste, in der plastischen Formbewegung reichste Figur der ersten am Türpfosten gegenüber. Auch für die weiche, fließende Art der Gewandbehandlung in dem „Briganten" finden sich entsprechende Erscheinungen an der Gnadenpforte, und zwar in den Halbfiguren der Kämpferzone. Besonders zu vergleichen die Gestalt unmittelbar unter dem Sturz rechts. Ebenso lassen sich die knopfartig behandelten Augen, die für die Gewändefiguren des Fürstenportals charakteristisch sind, leicht am Gnadenportal wiedererkennen, vor allem in dem reichen figürlichen Schmuck der Kapitellzone mit den harpyienartigen Fabelwesen (Abb. 48, 56).

Nun vollzieht sich aber die Stilbildung am Gewände des Fürstenportals offenbar unter dem Einfluß des Paulusmeisters und seiner Gehilfen an den Georgenchorschranken. Das zeigt die über den Propheten stehende Reihe der Apostel (Abb. 53). Während unten in der Gewandbehandlung durchweg das Prinzip des Meisters der Gnadenpforte herrscht, sehen wir oben die Erscheinungen auftreten, die für die Gewandbehandlung des Paulusmeisters charakteristisch waren: die plastisch vortretenden Faltenstege in ornamentaler Ordnung. Und zwar ist es die Nordseite der Schranken, also die spätere Phase des Paulusmeisters, die hier einwirkt. Man vergleiche etwa die überhängenden Gewandteile bei dem zweiten und dritten Apostel (von Petrus aus gerechnet) mit dem Mantel des David. Doch ist die Einwirkung des Gewandprinzips vom Paulusmeister in jeder der sechs Apostelfiguren aufzuweisen. Der Eckapostel außen hat seine nächsten Beziehungen zu der Anonymen Gruppe an den nördlichen Chorschran-

ken. Selbst die Glockenfalte wirkt hier noch ausnahmsweise nach, und hinter der Nimbusscheibe findet sich eine Blattkonsole wiederum nach dem Muster der nördlichen Chorschranken. Nur der Kopftypus wird in der oberen Reihe genau so durchgehalten wie in der unteren. Gleichwohl wäre es denkbar, daß für die Arbeit an der oberen Apostelreihe die Gehilfen des Paulusmeisters nach Beendigung der Chorschranken angesetzt worden sind.

Richard Hamann ist der Ansicht, daß hier bereits die Einwirkung des jüngeren „gotischen“ Bamberger Meisters zu sehen sei, und daß dementsprechend die Entwicklung zu einer mehr organisch aufgefaßten Figurendurchbildung aus dieser Einwirkung zu verstehen sei.

Die Ansichten über das zeitliche und künstlerische Verhältnis der beiden großen Bamberger Stilgruppen gehen sehr auseinander. Die beiden extremen Standpunkte sind vertreten auf der einen Seite durch Weese, der jede zeitliche und stilistische Gemeinsamkeit, ja selbst die künstlerische Zusammengehörigkeit ablehnt oder als unerwiesen betrachtet, und andererseits von Hamann, der ein zeitliches Nebeneinander der beiden Gruppen von Anfang an annimmt, und zwar so, daß jede Gruppe von der anderen stilistische Einwirkungen erfährt, daß also schon in den frühesten Teilen der Chorschranken ebenso wie an der Gnadenpforte der Einfluß der jüngeren „gotischen“ Gruppe zu bemerken sei.

Gegen die Annahme einer von vornherein bestehenden zeitlichen Gleichstellung der beiden Gruppen spricht die Tatsache, daß alle Arbeiten der stilistisch älteren Gruppe organisch mit dem Bau verbunden erscheinen im Gegensatz zu der torsohaften oder ergänzungmäßigen Anordnung bei den Werken der stilistisch jüngeren Gruppe. Hätte diese von vornherein mit am Domschmuck gearbeitet, so bliebe kaum zu verstehen, warum sie in keinem einzigen Falle (abgesehen vom Tympanon des Fürstenportals) ein mit der Aufrichtung des Baues planvoll verbundenes Werk ausgeführt hätte. Hält man diesen Einwand für berechtigt, so gab es angesichts der bisher betrachteten Werke keinen Anlaß, den Einfluß neuer Vorbilder als treibendes Moment für die Entwicklung anzunehmen.



55. Fürstenportal: Prophet　　　　Bamberg, Dom

Die Unterschiede, die den Paulusmeister von der Schule der Gnadenpforte trennen, sind nicht nur solche des Gewandstils, sondern auch der genialen Begabung, und ich bin der Ansicht, daß die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen aus der immanent verlaufenden Entwicklung der in der alten Gruppe bestehenden künstlerischen Tendenzen sich erklären läßt, auch da, wo ich bereits von einer „Gotisierung" der Kunst des Paulusmeisters gesprochen habe.

Der jüngere, von Reims beeinflußte Stil setzt erst während der weiteren Arbeit am Fürstenportal ein. Bekanntlich zeigt sich am rechten (teilweise leider allzu zerstörten) Gewände eine immer stärkere Annäherung an die Formengebung der jüngeren Gruppe. In den ersten drei Doppelfiguren (von innen her) lassen sich trotz der Verwitterung noch die gleichen stilistischen Verschiedenheiten zwischen oben und unten in der Gewandbehandlung erkennen wie am linken Gewände. Oben die scharfe Gratbildung, unten die zusammenhängenden Stoffflächen.

Aber dann beginnt mitten im Gewände – genau zwischen Apostel und Prophet des drittäußersten Abschnitts – eine Reihe von Figuren, die schon in der Auffassung und in ihrer Beziehung zum Portalganzen etwas Abweichendes zeigen. Sie durchbrechen die bis dahin festgehaltene Auffassung einer gleichmäßig gegen das Portalzentrum gerichteten Aufmerksamkeit. Sie lösen sich aus der gemeinsamen Wendung zum Innern heraus und suchen als Frontalfiguren die Beziehung zum Beschauer auf. Zugleich erscheint eine Häufung neuer Gewandmotive und in den äußersten Figuren auch eine neue Bewegung des Körpers. Die bisher geltende Einheitlichkeit der Stilbildung ist gesprengt.

Offenkundig geschieht dies unter der Einwirkung der jüngeren von Reims beeinflußten Stilbewegung. Nicht etwa, daß hier schon die Gehilfen der jüngeren Werkstatt arbeiten, sondern noch sind es die Steinmetzen der älteren Schulung, die sich hier den neuen Forderungen anzupassen suchen. Sie erhalten ihre Anregungen aus zweiter Hand. Am deutlichsten zeigt es sich bei dem zu äußerst rechts (Abb. 58) stehenden Propheten. Diese Figur ist nichts als eine Kompilation aus Motiven der



56 Fürstenportal: Kopf eines Propheten — Bamberg, Dom

jüngeren Stilgruppe. Der Kopf mit dem lang herabwallenden Bart kopiert den Kopf des Abraham neben dem Tympanon (Abb. 73). Die rechte Körperhälfte mit dem Gewandbausch über dem Unterarm und dem vortretenden Knie ist eine freie Wiederholung der entsprechenden Körperseite der Elisabeth. Das linke durch das Gewand vortretende und ganz unsinnig ins Profil gestellte Bein verrät die Nachahmung des Posaunenengels neben dem Abraham (Abb. 72). Wie unverstanden diese Motive sind, zeigt sich am deutlichsten darin, daß die Figur sozusagen zwei Spielbeine hat. Auch eine geringe Werkstattarbeit der jüngeren Stilgruppe könnte so nicht aussehen. Zudem ist am Untergewand des daneben stehenden Propheten (Abb. 57 rechts) noch die ornamental geordnete Faltengruppe nach der Gewohnheit der älteren Werkstatt zu sehen, so daß hier völlig heterogene Stilelemente an einer Figur nebeneinander stehen.

Die beiden darüber befindlichen Apostelfiguren sind einheitlicher in ihrer Gewandbehandlung. Der mit dem Zackennimbus zeigt deutlich, daß die Maria aus der Heimsuchungsgruppe als Vorbild gedient hat. Zweifellos war also zu der Zeit, als diese letzten Gewändefiguren des Fürstenportals ausgeführt wurden, eine Reihe jener Bildwerke des in Frankreich geschulten Meisters fertiggestellt. Und das Bogenfeld selbst nun enthält eine Komposition, die ohne das voraufgegangene Studium in Reims nicht mehr denkbar wäre.

DIE JÜNGERE GRUPPE

Es liegt in der zwingenden und lebendigen Kraft der Gebilde des Chorschrankenmeisters, wenn wir sie als die Werke einer überragenden künstlerischen Persönlichkeit anerkennen müssen, obwohl ein historischer Maßstab nicht unmittelbar zu gewinnen ist. Weit deutlicher liegt der Fall beim jüngeren Bamberger Meister. Hier übersehen wir das Verhältnis des Künstlers zur historischen Gesamtlage. Wir kennen die Vorstufen seiner Schöpfungen. Wir wissen, an welchem Orte er studiert hat, welche



57. Propheten vom Gewände rechts — Bamberg, Dom, Fürstenportal

Dinge auf ihn gewirkt haben, so daß wir die Möglichkeit besitzen, einen Einblick gleichsam in die Konzeption seiner Werke zu gewinnen, die zu den bedeutendsten künstlerischen Äußerungen deutschen Geistes gehören. Dazu kommt die Großartigkeit des historischen Hintergrundes: es handelt sich um die Auseinandersetzung deutscher schöpferischer Kräfte mit dem Westen als der stärksten emporwachsenden geistigen und kulturellen Macht der Zeit.

Im Zentrum der Betrachtung stehen die drei Figuren der Maria und Elisabeth (als Gruppe einer Heimsuchung) und des „Reiters" (Abb. 59 bis 68). Wir wissen nicht den ursprünglichen räumlichen und ideellen Zusammenhang, in dem sie geplant sind. Man hat an eine Portalkomposition gedacht (Schmarsow und Dehio). Aber die Anhaltspunkte reichen nicht aus, um solche Vermutung wahrscheinlich zu machen. Vöge hat zu erweisen versucht, daß die Bildwerke für die Chorpfeiler im Innern, wo sie noch jetzt stehen, auch ursprünglich bestimmt waren (Zeitschrift für christl. Kunst 1902, 357). Auch das befriedigt wenig. Und selbst wenn sie für die Chorschrankenregion geschaffen waren, warum erscheinen sie uns so unorganisch eingegliedert, daß wir eben deswegen nach einem uns verborgenen planvollen Ganzen suchen? Ihrer bildhauerischen Idee nach entstammen sie jedenfalls der Fassadenregion.

Aber warum kam der Plan, dem sie angehörten, nicht zur Ausführung? Diese Frage gehört zu den schwerstwiegenden, die die Geschichte der deutschen Kunst im 13. Jahrhundert zu stellen hat. Sie wirft ein Licht auf die eigentümliche Situation, die der Bamberger, als er in die Heimat zurückkehrte, vorfand.

Die Tat dieses Einsamen wächst um so riesenhafter, als die kunstgeschichtliche Gesamtlage in Deutschland sie unvorbereitet erscheinen läßt. Er, der die Fähigkeit besaß, die künstlerischen Ergebnisse in der Entwicklung der westlichen Kathedralskulptur durchaus als Material für eigene bildnerische Ideen zu verwerten, mußte in einem gleichsam luftleeren Raume schaffen. Denn wo waren die Bedingungen in der Zeit, die eine stufenweise, in bestimmten Aufgaben sich schulende Tradition

fortführt, und die des Ortes, die dem Wesen gotischer Monumentalskulptur entsprechen? Jetzt rächte sich, daß die deutsche kirchliche Baukunst, die noch in ottonischer Zeit die Führung in Europa besaß, im 12. Jahrhundert keine in die Zukunft zeigende Ideen aufzuweisen hatte.

Die Architektur des Bamberger Doms erscheint freilich noch adäquat dem Stilwillen der älteren Skulpturengruppe in den Portalanlagen. Unzweideutig zeigt sie sich erfüllt von monumentaler Gesinnung in ihren körperhaft kraftvollen und strengen Formen. Aber man darf nicht vergessen, daß der ganze Bau heraufwuchs aus den Grundrißbedingungen weit zurückliegender Zeiten und den durch Ebrach vermittelten Ideen burgundischer Zisterzienser-Architektur, deren klare und strenge Größe durch eine bestimmte asketische Haltung bedingt war. So bot der Dom den Ideen des jüngeren Bamberger Meisters keine genügende Bewegungsfreiheit und nicht jenes mitströmende Stilempfinden, das dort im Westen, wo er entscheidende Anregungen für seine



58. Prophet vom Gewände rechts
Bamberg, Fürstenportal

Kunst empfing, in weitreichender kontinuierlicher Entwicklung zur Schöpfung eines durchlichteten, in Festlichkeit schwebenden Kultraumes und reich gegliederter Raumgrenzen führte. Die Art, wie seine Arbeiten in Bamberg am Fürstenportal und an der Adamspforte sich einfügen müssen, sind symptomatisch für die gekennzeichneten Umstände. „Es lag hier vielleicht etwas Tragisches schon in der Situation“, meint Vöge, und Dehio, der den torsohaften Charakter der Planungen des Meisters feststellt, fragt: „Ist er darüber weggestorben? Oder hat er im Unmut den Ort verlassen?“ Dieser Unmut könnte nur in der Diskrepanz zwischen dem Stilwillen des Meisters und den Ansprüchen, die die Architektur stellte, liegen. Ist er aber über seine Aufgabe hinweggestorben, so liegt das Tragische darin, daß niemand einsprang, die Planung zu vollenden, daß das ganze Werk des skulpturalen Domschmucks bloß auf zwei Augen stand. In jedem Falle reichen die Gründe tief in die Gesamtlage der deutschen Kunstentwicklung hinab.

Maria und Elisabeth. In einer deutschen Bauhütte vor 1250 mußten solche Figuren atemraubend wirken. Mit ihnen erhält die deutsche Kunst eine völlig neue Anschauung von dem, was ein Bildwerk zu verkörpern vermag. Gewiß zeigte auch vorher die deutsche Skulptur in der Darstellung der mittelalterlichen Gedankenwelt eine bedeutende Entwicklung. Die sächsische Kunst mit ihrer verhältnismäßig großen Fülle von Aufgaben zeugt davon. Aber niemals rücken diese Darstellungen in eine Region so monumentaler Gesinnung hinein, wie es jetzt in Bamberg geschieht. Es soll dabei durchaus nicht übersehen werden, daß in Sachsen wie in Bamberg selbst eine Entwicklung zur großen plastischen Form drängt, ja, daß diese Entwicklung gewissermaßen bis zu dem Punkt gelangt ist, wo der Einbruch des monumentalen Stils als notwendig erscheint. Jedenfalls wird in Bamberg wie auch bald in Sachsen jetzt endgültig der Schritt getan, der zur letzten Höhe der Monumentalkunst führt. Schon der jetzt lebensgroße Maßstab der Bildwerke ist dafür von Bedeutung. Aber dann ist es die ganz neue Erscheinung der Leibhaftigkeit des von organischem Leben durchströmten Körpers, die Wucht, mit



59. Maria Bamberg, Dom

der der Form gewordene Block seine gegenüber der Architektur neu gewonnene autonome Existenz uns aufprägt, was die hochgotische Figurenbildung mitbringt. In Bamberg schließlich das Entscheidende die höchst persönliche Stilbildung des Meisters, die herrische Größe in der Auffassung vom Menschen und jene innere Macht der Form, die nur eine große Zeit zu finden vermag.

Die Möglichkeit dieser neuen figuralen Erscheinung ist der deutschen Kunst erst aus der Berührung mit der französischen erwachsen. Für den Bamberger Meister ist das Studium an der im Bau befindlichen Kathedrale von Reims erwiesen. Aber zugleich wird nirgendwo deutlicher als in diesem Fall, wie stark deutsche und französische Auffassung sich scheiden.

Daß der Bamberger mit den bezeichneten Figuren eine Gruppe meinte, daß es sich gar um die Begegnung der beiden heiligen Frauen handelt, ist nicht ohne weiteres zu erkennen. Erst auf dem Umwege über die entsprechende Gruppe an der Reimser Westfassade (Abb. 61) wird diese Deutung annehmbar. Möglich, daß in der ursprünglich geplanten Aufstellung ohnedies der Zusammenhang deutlich gewesen wäre. Doch in der Komposition der Maria weist nichts auf Beziehungen zu einer anderen Figur. Sie steht frontal isoliert, schon hierin ganz und gar abweichend von der Reimser Figur. Das, was die Schönheit der Reimser Maria ausmacht: die so reich sich entfaltende Bewegung aus der Achse heraus, bleibt für die Bamberger Maria völlig belanglos. Die Bambergerin gewinnt ihre Strenge und steilragende Größe gerade aus der Unbeirrbarkeit, mit der diese Gestalt nach vorn weist. Mit welcher Wucht sitzt das Buch an der entscheidenden Stelle, wo die Bewegung des Gewandes sich staut. Bei der Reimser Figur ist es ein kleines Büchlein, das bedenklich locker zwischen den Fingern gehalten wird. Und dann der Kopf der Bambergerin! Er ist in den Mantel wie ein Heiligtum in eine Nische eingebaut. Wie die seitlichen Schattentiefen das Gesicht der Maria rahmen, bedeutet ein ganz anderes Sehen.

Indessen die Verschiedenheiten der Gestalten reichen bis in die Grundauffassung hinab. Gegenüber der damenhaften Maria in Reims erscheint



6[illegible]. Elisabeth — Bamb[illegible], Dom



61. Maria und Elisabeth Reims, Kathedrale

die Bambergerin in ihrer herben Größe wie eine Figur der nordischen Mythologie, rustikal im Typus und von heroischem Ethos. Man vergleiche die beiden Köpfe. Die subtile Zeichnung in Reims, den schmalen Nasenrücken mit den zarten Flügeln, das weichgerundete Kinn, die aristokratische Eleganz des Profils, die verwöhnte Gepflegtheit der ganzen Erscheinung. Und dann die wettergebräunte Bambergerin mit dem energischen Kinn, den etwas geschwollenen Augenlidern, dem lebendigen Mund mit den derb vorgewölbten Lippen.

Ebenso wesenhaft verschieden sind die beiden Bildwerke in ihrer plastischen Form. Und hier stoßen wir, wie in Straßburg, im Zenit gotischer Stilbildung wieder auf das höchst merkwürdige Problem der Einschmelzung antikischer Züge in die Erscheinung des gotischen Bildwerks. Es ist bekannt, daß die Reimser Maria eine der mittelalterlichen Figuren darstellt, die antiker statuarischer Bildung am nächsten kommt, wie die ganze Gruppe, der sie in Reims angehört, durch „antikisierendes" Wesen auffällt. Angesichts der Bamberger Maria hat man nicht minder oft den Reflex der Antike verspürt. Doch so berechtigt es ist, auf diese Beziehungen hinzuweisen, so sollte das wesentlich Gotische der Erscheinung nicht darüber vergessen werden. Was ist aber gotisch und was antik bei diesen Figuren?

Es besteht heute wohl kaum mehr Gefahr, daß das Verhältnis der Gotik zur Antike so aufgefaßt wird, als ob der gotische Bildhauer durch eine mehr oder minder zufällig vermittelte Kenntnis antiker Bildwerke plötzlich angeregt werde, etwas Ähnliches zu schaffen und nun „beinahe" zur Lösung des Kontrapostproblems gelangt sei. Es wäre absurd, dem Visitatiomeister in Reims, dem Straßburger Ekklesiameister, dem Bamberger ein solches „beinahe" vorzuwerfen. Denn wenn auch die Entwicklung der gotischen Figur in dieser Zeit den hellen Lichtkegel durchschreitet, der über die Kulturen hinweg von der antiken Kunst herüberstrahlt, so bezeichnet jener Lichtschein doch keineswegs das Ziel, dem die Gotik zustrebt. Dieses Ziel bleibt immer die Kennzeichnung der Gestalten als Angehörige jener civitas coelestis, deren Wesenheit und Auffassung tief in der Weltanschauung des Mittelalters gründet. So wenig durch Bekanntschaft mit Aristoteles oder Plato die mittelalterliche Philosophie antikes Denken wird, so wenig wird die gotische Skulptur in ihrem innersten Wesen durch Aufnahme antiker Formen berührt. Erinnern wir uns der Genesis der Säulenfigur und ihres aus dem geforderten Spiritualismus der Bilderscheinung geborenen schwebehaften Wesens. Der Kontrapost ist niemals im antiken Sinne Problem der gotischen Bildnerei gewesen, eben deswegen nicht, weil diese die Figur nicht als einen gemäß

dem Antagonismus von Stütze und Last aufgebauten Körper ansah, und weil dieser Antagonismus gar nicht für den geforderten Spiritualismus der Erscheinung zu gebrauchen war. Wohl kam in die ganz immanent verlaufende Entwicklung der gotischen Monumentalskulptur mit dem Bestreben, die Erscheinung leibhafter zu gestalten, die Aufgabe organisch betonter Körpergliederung hinein und der künstlerische Wille, den bisher kristallinischen Block bis in den Kern hinein substanzhaft durchzugestalten und zu differenzieren, ferner aus dem Verhältnis des Gewandes zum festen Körperkern immer neue plastische Motive zu entwickeln. Gerade hierin lagen künstlerische Aufgaben, für die die Antike von ganz andern Grundbedingungen her eine unvergleichliche Fülle von Lösungen bereit hatte. Diese Lösungen übernahm die Gotik, als sie sie für ihre eigenen Zwecke verwenden konnte. Der „Einfluß" der Antike zu Beginn des 13. Jahrhunderts bedeutet also „Aufnahmebereitschaft" bestimmter Probleme in einem formengeschichtlich wichtigen Augenblick der Ausbildung des gotischen Figurenkanons. Bezeichnenderweise wird die Organisierung des Körpers nie so weit getrieben, daß sie schlechthin Ausdruck des Ponderosen wird. Ein Blick etwa auf die Entwicklung der Madonna vom 12. bis zum 14. Jahrhundert überzeugt davon. Aus diesem Problemkreis heraus erklärt sich auch die von der Antike aus gar nicht zu verstehende Funktion des Gewandes. Nichts unterscheidet die gotische Figur so sehr von der antiken als die Gewandform. Die Antike benutzt sie, um die Harmonie des natürlichen Kräftespiels im Aufbau des Körpers zu enthüllen, die Gotik, um den Eindruck des materiell Gewichtigen zu mildern oder aufzuheben zur Darstellung ganz neuer, der Antike unbekannter geistiger Werte.

Auch die Bamberger Figur der Maria ist nicht nach dem Prinzip von Stütze und Last aufgebaut. Die Erscheinungsgegensätze im Gewand sind zwar motivisch aus der antiken Unterscheidung von Standbein und Spielbein hergeleitet, aber diese großartige Dramatik der Faltenpracht besitzt so viel Eigenbewegung, daß die Tektonik des Körpers dahinter verschwindet. Der von unten her zum Buch schräg auffahrende Faltenzug



62. Kopf der Maria Bamberg, Dom

betont vielmehr, wie stark die Figur hier aus dem Lote weicht, so daß erst der erhobene rechte Arm den Ausgleich für den Seitenschwung bringt. In der Tat hat diese in steiler Proportion aufsteigende Maria ihren Halt nicht im Standbein, sondern im Rücken. Der Oberkörper ist gegen die Wand zurückgebogen (ein Charakteristikum des 13. Jahrhunderts). Die Figur ist angelehnt. Daß die Idee der Säulenfigur im Sinne der Entlastung und Schwereminderung hier wirksam bleibt, daß das Bildwerk



63. Maria | Bamberg, Dom

vielleicht sogar als Säulenfigur konzipiert war, bezeugt das noch vorhandene polygonal gekantete Blockstück im Rücken der Figur.

Die Reimser Maria ist trotz ihrer Stellung als Säulenfigur weit eher nach antik-klassischen Prinzipien geformt. Einmal erscheint das Gewand viel mehr vom Körper als tragendem Organismus aus bedingt. Und dann ist diese Figur in erstaunlichem Maße freiplastisch gedacht. Sie erschließt ihre plastische Form in einer kontinuierlichen Folge immer neuer Ansichten. Ihre Konturen erwachsen unaufhörlich als Resultante dieses Formenablaufs. Gerade das Gegenteil trifft in Bamberg zu. Die Bamberger Maria entwickelt ihre plastische Existenz vollkommen in der Frontalansicht. Es gibt keine Übergänge von dieser Ansicht zum Profil. Allein die verschiedene Art, wie die Gebetbücher angeordnet sind — das beweglich diagonal gestellte Buch bei der Reimser Maria, in Bamberg das wie genagelt fest „frontal" sitzende Buch — vermag schon den ganzen Gegensatz zu charakterisieren. Zwischen Front und Profil liegt ein Bruch, so daß die Figur sich in drei Seiten



64. Maria Bamberg, Dom

auseinanderlegt, entsprechend der Form des Steinblocks, aus dem sie entstand. Freilich, welchen überwältigenden Reichtum bieten noch diese Nebenansichten (Abb. 63, 64) mit der wilden Pracht ihrer starren Faltenmassen, deren Gliederung die von Gebirgsformationen, deren Stofflichkeit die der spröden Substanz gefrorener Wasserstürze zu sein scheint! Das Gewand der Reimser Maria folgt mehr dem natürlichen Verhalten weich fallender, wenn auch straff gespannter Tuchflächen.

Aber auch in der Komposition des Gewandes die denkbar größten Verschiedenheiten trotz motivischer Verwandtschaft. Gegenüber der zusammengefaßten Einheit der Reimser Maria ist für die Bamberger die koordinative Fügung der Einzelformen charakteristisch. Über dem abgesetzten Bein laufen die einzelnen Faltenstege parallel geschichtet (in Reims strahlenförmig geordnet); die rechte und linke Körperseite isolieren sich schärfer gegeneinander (in Reims ein kontinuierlicher Fluß der Formentwicklung, keine Wiederholung gleicher Motive), und Entsprechendes gilt von dem Verhältnis der ganzen unteren Gewandpartie zur oberen.

Wir wollen hier gleich die Frage aufwerfen: Wo liegen die Voraussetzungen für diese von Reims so abweichende Gewandbehandlung der Maria? Die Antwort kann nicht zweifelhaft sein. Sie liegen in Bamberg selbst, in der Kunst des Meisters der Paulusreihe. Damit rühren wir freilich schon an die Frage nach dem Verhältnis der beiden in Bamberg herrschenden Kunstkreise. Indessen: Forscher wie Adolph Goldschmidt und Wilhelm Vöge haben, von den morphologischen und stilistischen Charakteren ausgehend, diesen Zusammenhang längst erkannt und ausgesprochen. Es genügt, auf ihre reichen Beobachtungen hinzuweisen (Deutsche Literaturzeitung 1898, 482 ff.; Rep. f. Kunstw. 1901, 266 ff.). Man kann die Argumentation für den Zusammenhang der älteren und jüngeren Bamberger Stilgruppe, soweit die Maria zunächst in Frage kommt, nicht schlagender formulieren, als es Goldschmidt getan hat: „Was die Bamberger Maria von der Reimser unterscheidet, ist gerade das, was von der älteren Gruppe her in sie hineingelegt ist." Was also der



65. Kopf der Maria Bamberg, Dom

Gewandform der Bamberger Maria ihre besondere Fülle und expressive Eigenkraft verleiht, das ist das Nachleben der spätromanischen ornamentalen Systeme plastisch scharf vortretender Faltengrate, die der Paulusmeister – wahrscheinlich von Stilprinzipien der deutschen spätromanischen Malerei ausgehend – in die Bamberger Bildhauerschule hinzugebracht hat.

Was die Bamberger Maria schließlich ihrem plastischen Formprinzip nach in stärksten Gegensatz zu der Reimser Figur stellt, der Grund auch, warum sie weniger „antikisch“ erscheint, ist (in extremer Formulierung), daß der Steinblock den Kontur bestimmt und daß dem Steinblock das Gewand aufgezeichnet bleibt. Darin zeigt sich ebenfalls noch ein Formprinzip des romanischen Stils! Die Maria ist nicht bloß stilistisch, sondern dem innersten Wesen ihrer plastischen Formauffassung nach noch mit der älteren spätromanischen Skulptur verbunden. Man sieht, wie eng mit diesem Moment die strenge Frontalität der Bambergerin innerlich verkettet ist im Vergleich zu der Reimser Figur. Von hier aus läßt sich noch einmal auf die Analyse des Kopfes zurückgreifen. Man versteht die tiefliegenden Gegensätze zwischen der Bamberger und Reimser Maria nicht, wenn man nicht bereits im Kopf der Bambergerin allein jenes Nachwirken der Formgesetzlichkeit des romanischen Stils erkennt. Auch bei dem Kopf ist die von außen her dem Block aufgeprägte Form entscheidend. Das Manteltuch ist nicht zurückgeschlagen wie in Reims, sondern liegt in der Ebene des Gesichtes. Die Kopfform ist nur da, insofern der Block ausgehöhlt ist in den beiden tiefen Schattenlöchern neben dem (dem Stein „aufgezeichneten“) Gesicht. Demgegenüber ist in Reims die von innen her organisch gewachsene Form gegeben.

Ist es der Paulusmeister vielleicht selbst gewesen, dessen Genie unter dem starken künstlerischen Eindruck der Reimser Bildwerke bis zu der Stilbildung der Maria vordrang? Es genügt, die Frage zu stellen, um sie doch sofort wieder fallen zu lassen.

Die innere, „im Blute“ liegende Verwandtschaft mit den älteren Georgenchorskulpturen läßt auch die Elisabeth verspüren. Die abendländische Skulptur wächst mit dieser Gestalt zu einer Größe auf, die sie, eben auf



66. Kopf der Elisabeth — Bamberg, Dom

dem Gebiete der Skulptur, nie wieder erreicht hat. Mit der entsprechenden Reimser Figur zeigen sich nur noch geringe äußerliche Verknüpfungen. In der Auffassung haben sie nichts mehr miteinander zu tun. Der Reimser gab eine feine matronale Erscheinung aus der gleichen aristokratisch-gesellschaftlichen Sphäre, der die Maria angehört. Aber der Bamberger Bildhauer scheint hier die Schranken seines Themas zu sprengen. Er greift gleich zum höchsten Typus geistiger Größe der Frau, indem er ihr seherische Gabe verleiht. Es ist bezeichnend, daß vor Kenntnis des thematischen Zusammenhanges die Figur als Sibylle angesprochen wurde. Vöge hat zur Deutung dieser Elisabeth-Sibylle die Stelle Lukas 1, 41 angezogen: „Und Elisabeth ward des Heiligen Geistes voll, und rief laut und sprach: gebenedeiet bist du unter den Weibern und gebenedeiet ist die Frucht deines Leibes." Obwohl hier in der biblischen Elisabeth-Gestalt ein prophetisches Moment enthalten ist, so scheint es sich doch kaum mit dem seherischen Pathos der Bamberger Figur zu decken. Es ist nicht das ahnende Frohlocken im Gruß der Elisabeth, was der Bamberger gibt. Es liegt ein herber, mit einem Zug von Bitterkeit gemischter Ausdruck in der gespannten Haltung des männlich gewaltigen Kopfes. Diese prophetische Gestalt scheint Völkerschicksale zu schauen. Ihr Blick ist geistigen Tiefen geöffnet, die eher dem Bereiche eschatologischer Geheimnisse einer Sibylle anzugehören scheinen als der biblischen Elisabeth. Die gotische Monumentalskulptur, die gewiß reich ist an bedeutenden Frauengestalten – die Königin von Saba, die Prophetin Hanna, Eva, Ekklesia –, hat doch nirgends als in Bamberg diesen Typus aufzuweisen. Aber das ist das Kennzeichnende dieser alle Maßstäbe überspringenden Kunst des Bamberger Genies, daß die Form selbst neue Inhalte gebiert, die mit dem ursprünglichen Motiv der Maria oder der Elisabeth nichts mehr zu tun haben.

In den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts ist eine ganze Reihe von Heimsuchungsgruppen entstanden. Schon allein diese Gruppen in ihrer mannigfaltigen Durchbildung, wie sie in Chartres, Reims, Amiens, Bamberg geschaffen werden, bezeugen die wunderbare Fülle der künstle-

rischen Gestaltungsfreiheit, die diese Zeit besaß. Zugleich wird hier deutlich, wie Bamberg in der Betonung des Einzellebens der Gestalt über alle französischen Beispiele hinausgeht, so weit, daß das Prinzip einer gotisch parataktischen Figurenordnung gesprengt wird. Die Figur der „Sibylle" verlangt so viel geistigen Raum um sich, daß es schwer vorstellbar bleibt, wie eine Reihe solch gewaltiger Existenzen in der Art der Maria und Elisabeth sich einer zyklischen Ordnung hätte fügen sollen.

Ihrer künstlerischen Formung nach könnte man die Elisabeth eine gesteigerte Maria nennen. Die Figur der Elisabeth erreicht die Gewalt ihres Ausdrucks nicht zuletzt durch eine nie gesehene Kühnheit der Formensprache des Gewandes. Mehr noch als bei der Maria isolieren sich gegeneinander die Motiveinheiten. Die Körperseite, über die hinaus der Blick der Figur greift, ist durch ungeheuren schrägen Bergsturz von Falten betont. Wieder ist es die eigentümliche, nicht der stofflichen Schwere, sondern dem Ausdruckswillen folgende Starre der aus einem Punkt hervorbrechenden Faltenschübe, die mit schlechthin einzigem Wissen um die Wirkung der Form verwendet wird. Nicht anders, wie über der rechten Hand eine Wolke gebauschter Falten hervorströmt. Gegenüber dieser elementar erregten und doch so disziplinierten Gewalt der Formensprache erscheint die Antike verklärt und still, der Moses des Michelangelo künstlich und der Balzac Rodins ein bloßes Naturereignis.

Die Elisabeth läßt in der heutigen Aufstellung nur eine Seitenansicht erkennen, die sich zur Front entsprechend wie bei der Maria verhält. Aber sie ist straffer, gleichmäßiger gebildet, eine vertikal durchfurchte Wand, über die der Kopf hinwegschaut. Der Eindruck der markanten und scharfen Wendung des Kopfes liegt mehr in der prachtvollen Halsbildung als in dem Grad der Drehung. Es gibt keine mittelalterliche Skulptur, in der das plastische Motiv des Kopfnicker-Muskels in so großartiger Weise verwendet wäre. Erst beim David Michelangelos tritt es wieder auf! In der Zeichnung des Mundes mit den dünnen Lippen und den scharfen Winkeln erkennt man das Studium der Reimser Elisabeth. Auch das Motiv der Stirnbinde ist von dorther genommen, aber erst der

Bamberger hat es zu wirklicher Bedeutung erhoben. Die Binde läuft mehr über die Brauen hin, so daß die Stirn energievolleren Ausdruck gewinnt. Die obere Grenze verschwindet unter dem überfallenden Kopftuche, während bei der Reimser Elisabeth noch ein Stück der Frisur zu sehen bleibt. Daß in der Bildung der tiefliegenden Augen der „Sibylle" eine Beziehung zu dem bekannten jugendlichen Königskopf am Reimser Nordtransept besteht, hat Vöge mit scharfem Blick bemerkt.

Der Reiter. Woher dem Meister der Gedanke zu dieser monumentalen Reiterfigur kam, läßt sich nicht sagen. Aus Reims konnte die Anregung nicht stammen. Reiterbilder gab es in den Fassadenskulpturen romanischen Stils an südwestfranzösischen Kirchen. Aber auch in Italien. Das Reiterbild des Oldrado da Tresseno im Palazzo della Ragione zu Mailand ist 1233 datiert. Der gleichen Zeit gehört der heilige Martin zu Pferde an der Fassade des Doms von Lucca an. Und später mehren sich auch an deutschen Domen entsprechende Darstellungen. Der Gedanke ist also dem Mittelalter nicht fremd. Doch scheint das Bamberger Bildwerk ganz selbständig zu stehen, wie auch keine der sonstigen Reiterfiguren in einem Atem mit der Bamberger Darstellung genannt werden kann, soweit Auffassung und Großartigkeit der Erscheinung in Frage kommt. Die eigentliche Bedeutung der Figur ist verborgen. So viele Namen genannt sind, historische und heilige, im Grunde wissen wir nur, daß ein königlicher Reiter dargestellt ist, der ursprünglich wohl für einen anderen Platz als für den Pfeiler am Ansatz des Georgenchors bestimmt war.

Jedenfalls besitzen wir in diesem Reiter ein denkwürdiges Zeugnis von der Vorstellung ritterlichen Adels zur späten Stauferzeit. Ein sehniger, durch Generationen im „Sport" gezüchteter Körper von stählerner Biegsamkeit, gelenkt von einem klaren und zielsicheren Willen.

Die lebendige Wirkung der Figur liegt in der entscheidenden Wendung des Kopfes nach außen, mit dem Blick über den straffgespannten Mantelriemen hinweg in die Weite. Das Herrscherliche zugleich Ausdruck einer in der Zeit liegenden Hochspannung des Lebens unter weitem Horizont.



67. Der Reiter

Bamberg, Dom

Als Reitergruppe bedeutet dieses Bildwerk eine der großartigsten Kompositionen der gotischen Skulptur des Abendlandes. Allgemeine Kennzeichen der Auffassung: Leidenschaftlichkeit, von Disziplin gebändigt; der Form: vielgliedrige Bewegtheit, monumental beruhigt. Es sind gerade die Momente, die den Reiter aufs engste mit der Maria und der Elisabeth verbinden, abgesehen von der stilistischen Behandlung der Einzelformen, die ebenfalls auf diese Zusammengehörigkeit hinweist. Die Teile isolieren sich innerhalb des Ganzen und gewinnen aus dem Gegeneinander der Formengedanken die höchste hinreißende Kraft des Ausdrucks.

Im Großen ist es der Kontrast des Reiters zu seinem Pferde, der zuerst wirkt. Das Pferd ist oft abfällig beurteilt, aber nur von solchen, die Naturalismen zu sehen verlangten anstatt Kunst. Abgesehen davon, daß wir Tierdarstellungen wesentlich nach den Absichten der Renaissance beurteilen, so ist das Bamberger Pferd nur nach der Gesamterscheinung der Gruppe zu verstehen. Dies Pferd ist kein Tierindividuum, sondern in erster Linie Folie für die glänzende Erscheinung des fürstlichen Reiters. Es steht völlig ruhig, abwartend, gehorsam, eine klare und einfache Erscheinung. Dabei bedeutet die Zurückhaltung im knappen Umriß und in der sparsamen Modellierung des Pferdes keineswegs Armut der Form. Der Kopf mag hippologisch der Feinheit ermangeln, aber die Größe der Erscheinung kann man ihm nicht absprechen.

Erst mit den großen, ruhigen Flächen des Pferdes kommt die Formenbewegtheit der Reiterfigur in ihren markanten, im Zickzack geführten Hauptlinien zur Geltung. Eine prachtvolle „reiterliche“ Haltung! Der Zügel ist lose gehalten, der Mantelriemen gespannt. Das Sitzen im hohen Bocksattel fast ein Stehen. Der schlanke Oberkörper steigt schräg rückwärts gelehnt auf. Hals und Kopf, stark an den Schultern abgewinkelt, sind vorgestreckt. Gespanntheit und Gelöstheit der Haltung als innerlich bedingte Kontraste und begleitet von den wechselnden Formmotiven des Gewandes schaffen der Figur die wunderbar reiche Wirkung. Nicht zu vergessen, wie sehr der mächtige Baldachin diesem Reiter den Eindruck räumlicher und geistiger Freiheit verleiht.



68. Der Reiter — Bamberg, Dom

Das Jüngste Gericht. Der Bamberger Meister konnte an der Kathedrale von Reims eine große Portalanlage studieren, die die nordisch-gotische „jüngste" Form in der Auffassung und Durchführung des Themas enthielt. Ein Tympanon, in mehrere Streifen zerlegt, zeigte untereinander die wichtigsten Szenen des Dramas: den thronenden Christus, die Auferstehenden und die Trennung der Seligen und Verdammten, in ausführlicher und eindrucksvoller Schilderung. In der Tat hat der Bamberger sich diese Dinge angesehen, wie gerade für dies Tympanon Vöge es erwiesen hat. Aber als der Bamberger daran ging, nun selbst das Bogenfeld des Fürstenportals mit einer solchen Darstellung des Jüngsten Gerichts zu schmücken, da blieb er doch im wesentlichen auf eigene Ideen angewiesen. Die an den gotischen Kathedralen Frankreichs übliche Anordnung war von vornherein ausgeschlossen. In Bamberg stand nur ein halbrund geschlossenes Bogenfeld zur Verfügung. Freilich war damit gegenüber der französischen Art auch ein Vorteil gegeben: die in sich einheitliche Geschlossenheit des Bildfeldes. Und wirklich zeigt sich, wie der Bamberger Meister etwas durchaus Neues zu formen versteht, eine eigene Komposition mit dem Bestreben, auf engem Raum einen größtmöglichen Reichtum zu entwickeln, darin eine völlig originale Leistung (Abb. 69, 70, 71).

In der Mitte thront Christus mit erhobenen Armen, die Wundmale zeigend; eine mächtige Gebärde, die ihn als Erlöser und lebendigen Gott veranschaulicht. In dem Übereinander der französischen Streifenkomposition war es leicht, die Majestät des Heilandes durch Erhebung in eine faktisch von den übrigen Vorgängen getrennte Sphäre zum Ausdruck zu bringen. Für den Bamberger lag eine besondere Aufgabe darin, dem Weltenrichter in der dichten Füllung des Tympanons die gebührende Distanz zu schaffen. Es geschieht durch Thronerhöhung und gesteigertes Größenmaß, besonders im Verhältnis zu den beiden wichtigsten Nebenfiguren, Maria und Johannes dem Täufer. Die Kleinheit dieser beiden Fürbitter der Menschen – klein auch, gemessen an den übrigen Figuren des Tympanons – steht in unmittelbarer Relation zum Eindruck der



Das Jüngste Gericht

Bamberg, Dom, Fürstenportal



70. Das Jüngste Gericht: Die Seligen — Bamberg, Fürstenportal

Majestät des Erlösers. Sie knien in einer tiefergelegenen Zone, und die Inbrünstigkeit ihrer Haltung wirkt um so eindringlicher, als sie emporschauend mit vorgestreckten Armen die Füße des Gottes umfassen, ein Motiv, das sonst nirgends begegnet.

Die Szene der Auferstehenden ist kurzerhand zusammengestrichen. Sie kommt nur in den beiden kleinen Figuren zwischen Maria und Johannes zur Darstellung. Aller Nachdruck ist vielmehr darauf gelegt, daß das Jüngste Gericht die Entscheidung zur ewigen Seligkeit und zur ewigen Verdammnis bringt. Im Vergleich zu französischen Darstellungen wirkt es als etwas ganz Neues, daß diejenigen, über die das Urteil gesprochen ist, in räumlich so naher Beziehung zu der richterlichen Majestät stehen. Die Bedingungen des Bildfeldes wirken hier bis in den Kern der



71. Das Jüngste Gericht: Die Verdammten — Bamberg, Fürstenportal

Auffassung hinein. Denn die räumliche Nähe bei doch so deutlicher geistiger Distanz geben der Szene einen patriarchalischen Zug. Selbst die Engel mit den Leidenswerkzeugen, die dem Throne zunächst stehen, sind durchaus in diesem Sinne aufgefaßt. Wie anders als in Straßburg! Die Dornenkrone wird von dem freundlich lächelnden Engel im Hintergrund wie ein Topfkuchen zum Festtag dargebracht. Der König, der wie ein schüchterner Bub herangezogen wird, freut sich „wie ein Kind", und wo findet sich je ein Engel wie der, der den König faßt, mit diesem noch unausgeglichenen, backfischmäßigen Wuchs und dem Ausdruck echter, kindlich gläubiger Hingabe auf dem Gesicht! Das ist das Großartige und Originale der künstlerischen Konzeption des Bambergers, daß alle diese Gestalten bar jeder Konvention geschaut sind.

Auf der gegenüberliegenden Seite herrscht Abweisung und Verzweiflung. Der Schwertengel drängt die Gerichteten vom Throne fort; ein mehr grotesker als höllischer Teufel zieht sie an der eisernen Kette. Aber diese Verdammten aller Stände sehen größtenteils nicht auf die das Urteil vollstreckenden Organe. Nur einer wendet noch mit flehend erhobenen Händen den Kopf dem Engel zu. Die andern winden sich mit leidenschaftlich verzerrten Mienen oder in trostloser Verzweifelung wie der Geizige, der den Geldsack nicht lassen kann. Von stärkster Kraft des Ausdrucks ist der den Oberkörper im Schmerz zurückwerfende König. Er zeigt zugleich, wie bei diesem Meister Gebärde und Form vollkommen verschmelzen. Denn die Bewegung des Königs gibt, im Zusammenhang mit dem Teufel, die formale Angleichung der Gruppe an den Rundbogen.

In der Konzentrierung der Darstellung, in der Drastik der Schilderung überragt dieses Jüngste Gericht alle anderen des 13. Jahrhunderts. In eigentümlicher Weise mischen sich Züge von Naivität und Genie. Christus, der die Arme ausbreitet, um die Wundmale zu zeigen, stößt mit der linken Hand an den steilen Engelsflügel, den er zurückdrängen muß, um die Handfläche zu zeigen. Es kommt dadurch etwas menschlich Nahes auch in die Darstellung des Thronenden („hart im Raume stoßen sich die Sachen"), aber kein anderer als der Bamberger Meister könnte sich Derartiges erlauben, ohne dem Eindruck zu schaden. Die Unbekümmertheit um die eigentlich repräsentative Wirkung ist es, die am meisten absticht gegenüber der feierlichen und zeremoniösen Art des Reimser Tympanons. In Reims bewegen sich die Gerichteten, auch wenn sie der Hölle zugeführt werden, immer noch gemessenen Schrittes in geordnetem Zuge. In Bamberg haben sie jede „Haltung" verloren. Dies Fehlen repräsentativer Haltung sowohl in der Auffassung wie in der Form ist hier allerdings als ein durchaus deutscher Zug zu vermerken. Aber er ist nur die Kehrseite einer in jeder Figur wirkenden einzigartigen Intensität des Ausdrucks. Jede Gefühlsregung wird sofort gleichsam auf dem kürzesten Wege und mit der größtmöglichen Entschiedenheit ins Mimische übersetzt.



72. Weltgerichtsengel — Bamberg, Dom, Fürstenportal

In der Komposition scheint dieselbe Eigenwilligkeit zu herrschen wie in der Schilderung. Man gewahrt indessen bald, daß jedes mit innerer Notwendigkeit an seinem Platze steht. Erst der nachrechnenden Überlegung fällt auf, mit wie wenig Figuren der Eindruck einer reichen und großartigen Darstellung gewonnen ist. Wie die gleichmäßige Füllung des Rundbogenfeldes sich aus den Gebärden der Gruppenrandfiguren ergibt, ist der höchsten Bewunderung wert. Innerhalb der einzelnen Gruppen ist die Verteilung der Akzente so, daß schließlich gar keine andere Lösung denkbar erscheint. Nirgends klarer als an diesem Bamberger Relief erkennt man, wie das Problem der Form in der Gotik nur aus dem Wesen der Gebärde zu verstehen ist.

Die Reliefauffassung ist die, die wir bei den Straßburger Bogenfeldern besprochen haben. Aus imaginärem Raumgrunde wachsen die Gestalten auf in wundervoll freier Verflechtung verschiedener Raumzonen, so daß auf der Seite der Seligen die Figuren von der Fußlinie des Tympanons bis in den Scheitel des Bogens wie in einem Barockgemälde die Region um den Thron des Höchsten erfüllen. In welchen Sphären wir uns befinden, ist durch die Wolkenbank, über der sich das Ganze erhebt, angedeutet (auch dies ein von Reims abweichender Zug).

Das Ganze der Komposition mit der impulsiven Frische aller Motive ist nur der Erfindungsgabe eines großen Meisters zuzutrauen. Als solcher kommt allein derjenige in Betracht, der die Gruppe der Heimsuchung geschaffen hat. Die Formbehandlung dagegen zeigt weder die Größe noch die künstlerische Reife jener beiden Figuren. Andererseits ist auch nichts unmittelbar von den Figuren der Maria und Elisabeth Abgeleitetes darin. Eher wird die Formbehandlung verständlich als Vorstufe zu Größerem, aber nur so, daß der Meister den Entwurf lieferte und zur Ausführung Gehilfen heranzog. Diese Gehilfen müssen zum Teil noch der älteren Schule entstammen, denn dem Gewandstil nach gibt sich das Tympanon in mancher Hinsicht als Übergangswerk von der älteren zur jüngeren Bamberger Gruppe zu erkennen. Daß die Stilbildung im Tympanon noch Elemente der älteren Bamberger Weise erkennen läßt, ist



73. Die Seligen in Abrahams Schoße — Bamberg, Dom, Fürstenportal

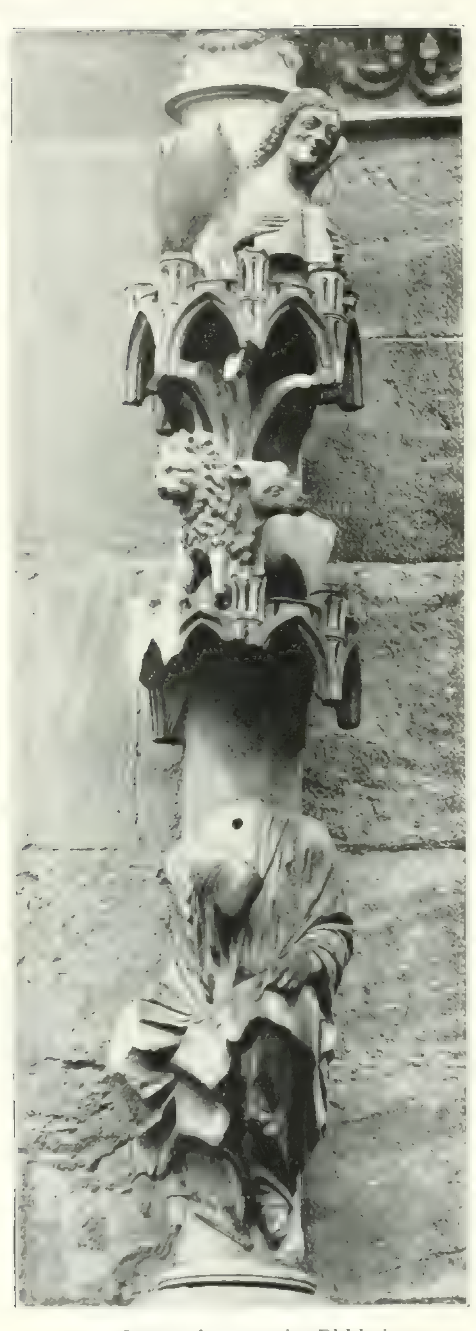
schon früh von Adolph Goldschmidt hervorgehoben. Frank-Oberaspach sah das Jüngste Gericht sogar noch als Arbeit der älteren Werkstatt an, die sich der neuen Formgebung anbequemt habe. Das ist freilich unmöglich. Wie aber beispielsweise bei den knienden Figuren der Maria und des Johannes in den von Schulter und Oberarm herabhängenden Mantelteilen die parallel geordneten Faltenzüge erscheinen, bei der Maria sogar noch mit den in den Arbeiten des Paulusmeisters vorkommenden, an der tiefsten Stelle der Kurven eingegrabenen birnenförmigen Faltenaugen, wie dieselbe Art mit mehr Angleichung an die neuen Stilforderungen noch bei dem Königsengel zu bemerken ist, wie die Haarbehandlung auf der Seite der Verdammten zum Teil noch engste Verwandtschaft mit dem Georgenchor zeigt, das bleibt nur zu verstehen, wenn hier noch Gehilfen aus der älteren Werkstatt mitgearbeitet haben. Auch zeigt die Gewandbehandlung im ganzen Tympanon keine einheitliche Stilbildung. Soweit ich sehe, macht sich an der Figur des schmerzvoll sich windenden Königs neben dem Teufel bereits der Stil der Ekklesia und Synagoge geltend.

Das Motiv der Wolkenbank verbindet auch die vor den Bogenläufen stehenden Einzelfiguren des Abraham (Abb. 73) und des Posaunenengels (Abb. 72) mit der Darstellung des Bogenfeldes. Die Figur des Abraham ist dem untersten Streifen des Reimser Tympanons entnommen. Der Kopf zeigt in der Behandlung der Stirn- und Nasenfalten das Studium des Reimser Petrus. Die Vorliebe für drastische Physiognomik beim Bamberger Meister – vor allem im Tympanon – hat ihre besondere Bedeutung. Hier zuerst in der Entwicklung der mittelalterlichen Kunst wird das Physiognomische als Reflex individuellen seelischen Lebens aufgefaßt. Eine Analogie dazu und sicher auch ein Studienobjekt des Bamberger Meisters die „Masken" am Hochchor und Querschiff der Reimser Kathedrale.

Der Abraham erhält als Charakterfigur unter den Händen des Bambergers gleichwohl etwas merkwürdig Deutsches, Märchenhaftes, Rübezahlartiges. Durch die Verselbständigung des Motivs gewinnt die Gruppe



74. Ekklesia Bamberg, Dom, Fürstenportal



75. Stützsäule unter der Ekklesia

eine wirksame Steigerung des Ausdrucks. Erst in Bamberg vor der Gestalt dieses riesigen Urvaters mit dem „wallenden" Barte weiß man, was es bedeutet, in Abrahams Schoße zu sitzen.

Ekklesia und Synagoge. Wie in Straßburg gehören auch in Bamberg die Figuren der Ekklesia und Synagoge zu den künstlerisch hervorragendsten Werken. Sie sind beiderseits des Fürstenportals an den Stirnwänden – vielleicht mit Kenntnis der analogen Straßburger Anordnung – in Ergänzung des eschatologischen Ideenkreises nachträglich hinzugefügt. Die Figuren sind bis in die Archivoltenzone hinaufgeschoben. Die Säulenstützen sind in freier Anlehnung an die Gliederung des Gewändes so gestaltet, daß der in der Mitte durch einen Schaftring geteilte Dienst in der unteren Hälfte freibleibt, oben – entsprechend der Propheten- und Apostelzone des Portals – mit skulpturalem Schmuck ausgestattet ist. Die Stütze links lehnt sich unmittelbar an die Wand, die andere unter der Synagoge ist etwas abgerückt.

Das Figurale an der Stützsäule steht in inhaltlich enger Beziehung zur Bedeutung der Hauptfiguren (Abb. 75, 76). Unterhalb der Personifikation

des Neuen Bundes sind die Evangelisten angebracht, auffallenderweise in ihrer geheimnisvollen Symbolgestalt. Vielleicht war die Notwendigkeit abgekürzter Darstellung auf engem Raume hier der Grund, daß sie nicht in menschlicher Bildung erscheinen, oder haben wir hier noch eine Erinnerung an die ursprünglich für das Tympanon geplante maiestas domini? Die Symbole sind paarweise zusammengenommen und über Baldachinen, die als Kragsteine dienen, angebracht, oben Engel und Adler (verstümmelt), darunter Stier und Löwe in merkwürdiger Durchkreuzung der Körper. Es folgt noch die arg beschädigte Figur eines Thronenden, dessen Benennung nicht sicher ist. Kopf und rechter Unterarm fehlen. Die linke Hand weist auf ein breites Schriftband, das über das linke Knie gelegt ist. Die rechte Hand muß in Kopfhöhe gesessen haben, vermutlich zeigend. Dem ganzen Zusammenhang nach kann wohl nur Ezechiel oder der Johannes der Apokalypse in Frage kommen. Das sonst in der Gotik kaum gestellte Problem, einen Sitzenden als Säulenfigur darzustellen,



76. Stützsäule unter der Synagoge

ist sehr glücklich gelöst. Der Straßburger Ekklesiameister hatte diese Lösung für seinen Christus des Weltgerichts nicht gefunden.

Nicht minder eigenartig wie die Komposition auf der Seite der Ekklesia ist die unterhalb der Synagoge. Einem Juden (in der Judentracht der Zeit mit dem Spitzhut) wird von einem an der Säule herabgleitenden Teufel der Kopf zurückgebogen und mit scharfer Kralle das Auge ausgestochen. Die Bewegung des sehr muskulös gebildeten Teufels mit dem merkwürdig satyrartigen Kopf ist ein glänzendes Beispiel für die mühelos schaffende Formphantasie dieser Meister. In dem Kopf des Juden sind die Merkmale der Rasse auffallend stark betont, während die Personifikation des Alten Bundes, die „Synagoge", niemals nach dieser Seite charakterisiert wird.

Was also zur Erhellung des dogmatischen Inhaltes und der kirchlichen Tendenz nötig war, hat der Künstler in der Stützenregion untergebracht. Dagegen ist in den Figuren der Ekklesia und Synagoge selbst fast ganz davon abstrahiert, das rein Dogmatische zur höchsten künstlerischen Form verklärt. Denn wenn in der Schindung des Juden an der Stützsäule eine sehr bewußte, von der Zeit geforderte Demütigung des Judentums gegeben ist, so muß doch auffallen, daß die Darstellung der Synagoge hier – wie übrigens in anderen Monumentalskulpturen gleichen Inhalts des 13. Jahrhunderts – nichts mehr mit der Beschimpfung einer besiegten und moralisch Verworfenen zu tun hat, sondern daß die Darstellung des gegnerischen Paares allgemein von einem hohen Ethos getragen wird. Vielleicht daß darin mehr die Auffassung einer im göttlichen Heilsplan historisch sich vollziehenden Notwendigkeit in der Ablösung des Alten Bundes durch den Neuen Bund zum Ausdruck kommt. Auch kann in Bamberg von einem Kampfgespräch im Sinne des geistlichen Schauspiels nicht die Rede sein. Die Figuren stehen streng frontal, nur der Idee nach, nicht in ihrer körperlichen Haltung aufeinander bezogen. Was sie darstellen, kommt, abgesehen von ihren Attributen, allein in der besonderen Formung der Figur zum Ausdruck.

In der Wiedergabe der Frauengestalten greift die Bamberger Plastik hier zu neuen Zielen und zu neuer Schönheit (Abb. 77, 78). Die Gestalt



77. Synagoge — Bamberg, Dom, Fürstenportal

der Synagoge könnte als Symbol sagen, was die hochgotische Figuralskulptur über die Schönheit eines antiken Aphroditetorsos hinaus erstrebt. Das Mittelalter hat die Frau als geistiges Wesen entdeckt, und das 13. Jahrhundert hat der Erscheinung der Frau jene sinnliche Fülle des Lebens mitgegeben, die bei gleichzeitiger Übertragung des erotischen Affekts auf das Verhältnis zum Überirdischen Kennzeichen des hochgotischen Stils ist. Nie wieder hat aber mittelalterliche Kunst so bezwingende sinnliche Fülle zu zart flammender Geistigkeit gewandelt wie in der Figur der Bamberger Synagoge.

Ihrer körperlichen Existenz nach unterscheidet sie sich in jeder Hinsicht von der Straßburgerin. Sie ist fülliger im Fleisch, mächtiger und breiter im Bau. Um so eindringlicher wirkt die subtile Behandlung des dünnen, durchsichtigen Gewandes, das hier wie in Straßburg und in der Antike als Kunstmittel verwendet wird. Freilich, die von Grund auf verschiedene Funktion des durchscheinenden Gewandes in der Antike und in diesen mittelalterlichen Figuren kommt nirgends deutlicher zur Geltung als bei der Bamberger Synagoge. Das antike Gewand enthüllt, steht ganz im Dienste des im Körper wirkenden organischen Kräftespiels. Bei der Synagoge dagegen wird es eine Formmöglichkeit, das Ponderose zu negieren. An den Schultern eng anliegend, überströmt das Gewand den Körper und wird gerade dort, wo die antike Statue die natürliche stützende Funktion der Füße betont hätte, zur Seite geweht, die Berührung des Körpers mit der Standfläche verschleiernd. Und dies Schleiergewand wird genau so weit als durchsichtig gegeben, daß es die leibhafte und mit den Sinnen faßbare Existenz des Körpers ahnen läßt und doch nun dem Ganzen jener Charakter der Schwebung mitgeteilt wird, der die Gestalt aus aller Erdgebundenheit löst. Hinzu kommt die leichte Schwingung aus der Vertikalachse heraus, eine Bewegung, die inhaltlich hier dasselbe besagt wie die axiale Drehung der Straßburgerin. Indessen wird gerade im Vergleich mit der Straßburgerin offenbar, wieviel feiner im Gehalt, wieviel schlichter in der Verwendung der Darstellungsmittel die Bamberger Synagoge erscheint. Das „Schwankende" der Gestalt, die Haltung der

feingebildeten, anliegenden Arme, ja selbst der Anflug von Lächeln im Antlitz wird unmittelbar als Ausdruck eines inneren Zerbrechens empfunden.

Die Ekklesia kontrastiert durch ihre straffe Vertikalhaltung wie durch die Mantelkomposition. Dieser Mantel, der auf der einen Seite in steiler Linie den Figurenblock begrenzt und den ganzen Körper frei läßt, ist so um den Leib geschlagen, daß er in zwei mächtigen Motiven den Körper überquert: in dem tief herabhängenden Bausch und in dem von unten her in scharfer Diagonale zur Hüfte geführten Faltenwulst. Zwischen diesen beiden Motiven tritt das Knie hervor. Die Behandlung des Untergewandes und das Verhältnis von Gewand und Körper ist das gleiche wie bei der Synagoge.

Vergleicht man Ekklesia und Synagoge mit der Gruppe der Heimsuchung, so gewahrt man bald weitgehende Unterschiede. Zwar sind die Köpfe noch verwandt, doch läßt sich nicht übersehen, wie bei Ekklesia und Synagoge die Flächen regelmäßiger, die Haarbehandlung einheitlicher



78. Synagoge Bamberg, Dom, Fürstenportal

geworden ist, wie das Detail in einer größeren Form aufgeht. Und nun die Figuren als Ganzes! Sie zeigen im Vergleich mit denen der Heimsuchung ein von Grund auf verschiedenes Ethos. An Stelle der überwältigenden Größe und Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks dort nun ein Wohllaut, eine Biegsamkeit und eine neue Einheit der Erscheinung, eine bei aller Monumentalität doch vorhandene Meßbarkeit der künstlerischen Absicht, die niemals in Parallele zu setzen ist mit dem Herben, dem Heroismus des Stils, jenem Maß-losen, das den Gestalten der Maria und Elisabeth eigen ist. Diese Wesensverschiedenheiten kommen bereits im Gewandstil so beredt zum Ausdruck, daß die Frage entsteht: Hat derselbe Künstler, der jene Gruppe der Heimsuchung schuf, auch diese Figuren – etwa als Spätwerke – gearbeitet? Ich glaube nicht. An Werkstattleistung zu denken, verbietet die Vollendung der Form. So bleibt nur die Annahme: es sind Arbeiten einer anderen Meisterhand.

Der Dionysiusengel. Zwischen dem Stil der Synagoge und dem Tympanon des Fürstenportals gibt es eine vermittelnde Figur: der Engel mit der Märtyrerkrone im nördlichen Seitenschiff (Abb. 79–81) neben der Maria. Es ist, wohl mit Recht, vermutet, daß er ursprünglich mit dem am nächsten Pfeiler befindlichen heiligen Dionysius – der künstlerisch unbedeutendsten Figur der ganzen Gruppe – zusammengehört. Stilistisch wie als Kunstwerk nimmt dieser Engel eine sehr merkwürdige und auffallende Stellung in der Gesamtheit der Bamberger Figurenwelt ein. In der Hauptsache, im „Gerüst“ sozusagen, ist er nichts als eine Umformung der Synagoge. Von dieser hat er die Statur, aber in andere Proportion übersetzt. Vor allem die Schultern in ihrer markanten knochigen Form unter dem eng anliegenden Gewand sind völlig identisch, dann die Bewegung der Arme, die Beinstellung und die allgemeine Anordnung der Faltenzüge (im Gegensinn). Der Vergleich der Profilansicht beider Figuren läßt weitere Abhängigkeit des Engels von der Synagoge erkennen (Abb. 78, 81). Andererseits weist eine Reihe von Merkmalen auf das Tympanon mit dem Jüngsten Gericht. Am engsten ist die Gruppe der im Vordergrund stehenden Seligen dem Dionysiusengel verbunden. Die Figur zu äußerst



79. Dionysiusengel — Bamberg, Dom, Georgenchor



Dionysiusengel Bamberg, Dom

links zeigt gleiche Haarbehandlung, die beiden kleinen Frontalfiguren lassen im Verhältnis der Gewänder zum Körper wie in der Führung der Faltenzüge Beziehungen erkennen. Wie beim Dionysiusengel die Zähne in dem zum Lachen verzogenen Mund gezeigt werden, hat seine Analogie auf seiten der Verdammten im Tympanon. Die Modellierung der Gesichtsoberfläche ist außerordentlich kräftig bewegt, wulstig in den Formen, darin sogar noch an den Kopf der Maria erinnernd. Doch kann ich in dem Engel weder die Hand des Heimsuchungsmeisters noch die des Synagogenmeisters erkennen. Der Engel bildet vielmehr mit den Figuren des Adamsportals eine besondere Stilgruppe. Und gerade diese ist es, die für die Abzweigung der Bamberger Kunst nach Magdeburg von höchster Bedeutung wird.

Das Adamsportal. Dies eine Mal am Bamberger Dom wurde die neue Idee des monumentalen gotischen Portalschmucks durchgeführt. Frei-

lich nicht ohne Gewaltsamkeit. In das Gewände des schon fertigen romanischen Portals am Südostturm wurden Säulenfiguren mit Baldachinen, so gut es ging, eingefügt. Drei Figuren zu jeder Seite, links das kaiserliche Stifterpaar, Heinrich und Kunigunde, dazu der heilige Stephanus; auf der anderen Seite Petrus und — eine neue Kühnheit — die nackten Gestalten des ersten Menschenpaares (Abb. 82, 83).

Die künstlerische Genialität der eigenhändigen Arbeiten des Meisters der Heimsuchung darf hier nicht gesucht werden. Je tiefer man in die Welt der Bamberger Figuren eindringt, um so mehr wachsen jene Gestalten, und um so deutlicher prägt sich die Tatsache ein, daß von dem Hauptmeister an eigenhändigen Arbeiten nichts weiter geschaffen ist als die drei Bildwerke der Maria, der Elisabeth und des Reiters. So ist es auch unmöglich, die Figuren des Adamsportals als Werke des Hauptmeisters, bedingt durch spätere Entstehung und durch Zurückgehen auf andere Vorbilder, zu erklären. Sie zeigen sowohl dem Gehalt wie dem Stil nach Verschiedenheiten, die es nicht erlauben, den Meister der Adamspforte



81. Dionysiusengel — Bamberg, Dom



Stephanus, Kunigunde, Kaiser Heinrich — Bamberg, Dom, Adamsportal



83. Petrus, Adam, Eva — Bamberg, Dom, Adamsportal

mit dem Heimsuchungsmeister zu identifizieren. Die Tatsache, daß dementsprechend am Adamsportal mit einem selbständigen Zurückgehen auf Reimser Vorbilder zu rechnen ist, würde nicht ins Gewicht fallen. Einmal wissen wir nichts über die Art, wie der leitende Meister auch dort, wo er selbst nicht mit eigener Hand beteiligt war, seine Studien und Entwürfe der Werkstatt mitgeteilt hat, und dann sprechen wir zwar in unserer schematisierenden Terminologie von „dem Meister", der in Frankreich war. Aber ist es eine einzige Person, oder kann es nicht ebensowohl ein Führer mit einem oder zwei Gehilfen der gleichen Werkstatt gewesen sein, die auf der Wanderschaft waren, vielleicht sogar mit dem vorgeschriebenen Ziel, Reims aufzusuchen?

Wie dem auch sei, man kann sich nicht der Tatsache verschließen, daß die Figuren des Adamsportals weder die überragende, die Form zu sprengen drohende Größe besitzen noch die erregte, scharfgratige, sich überstürzende, unerschöpfliche Formensprache, die die Figuren der Maria und Elisabeth so eindeutig kennzeichnen. Am Adamsportal ist die Haltung ruhiger, der Ausdruck gemäßigter, die Idee einfacher. Gewiß: vergessen wir nicht, daß der neue Maßstab, den der Meister der Heimsuchung fordert, der höchste ist, den man in der mittelalterlichen Skulptur anlegen kann! Mit einem minder hohen Maß gemessen, fehlt es den Gestalten der Adamspforte keineswegs an Bedeutung, weder an kraftvoller monumentaler Erscheinung noch Originalität der Auffassung, wie allein die Darstellung des ersten Menschenpaares erweist. Allein sie sind als Kunstwerke nicht alle unantastbar, so wie die Synagoge unantastbar ist oder der „Reiter" jenseits aller Kritik steht.

Zudem weichen sie stilistisch insgesamt von der Art der Heimsuchungsgruppe ab. Sie haben nicht das reich Gefältelte in der Erscheinung des Gewandes, das Koordinierende im kompositorischen Gefüge der einzelnen Figur, das für die Maria wie für die Elisabeth-Sibylle und den Reiter so charakteristisch ist, sondern sie suchen nach einem die ganze Figur als neue Einheit zusammenfassenden Zuge. Das kann nicht einfach durch den Hinweis auf das Studium des Meisters nach verschiedenen Vorbildern



84. Kopf des heiligen Stephanus — Bamberg, Dom, Adamsportal

in Reims erklärt werden, als ob der stilistische Unterschied zwischen Heimsuchungsgruppe und Gewandfiguren des Adamsportals begründet wäre dadurch, daß dem Adamsportal zufällig andere Bilder vorgelegen hätten als der Heimsuchung. Solche Vorstellung ist die Folge einer verderblichen kunstgeschichtlichen Auffassung vom „Einfluß". Nach dieser Vorstellung denkt man sich das Verhältnis des Bambergers zu den Reimser Kunstwerken etwa so, als sei der Geist des Bambergers eine tabula rasa, auf der die fremden Formen eingeprägt werden, oder eine gestaltlose Hülle, in der jene Formenwelt „einfließt". Das würde wenig dem eigenen aktiven, leidenschaftlich bewegten Geiste des deutschen Meisters entsprechen. Mit wie starkem und festgeprägtem eigenen künstlerischen Stilwillen der Bamberger den Reimser Dingen gegenübersteht, ist bei der Analyse der Maria bereits darzulegen versucht. Nicht anders verhält es sich mit den Figuren des Adamsportals. Ihr Stil, der von dem der Heimsuchung abweicht, ist Symptom für eine deutlich ansetzende Entwicklung, die sich auch innerhalb der Bamberger „Schule" vollzieht. Zudem stehen die Bildwerke des Adamsportals, wie die Einzelbetrachtung lehrt, dem Fürstenportal näher als den drei Figuren des Hauptmeisters.

Die dem Eingang zunächst angebrachten Figuren des Kaisers Heinrich und des Petrus sind nicht eben die bedeutendsten. Der Heinrich repräsentiert das allgemeine Schönheitsideal der männlichen hochgotischen Gewandfigur. Aber in der reinen Frontalansicht — die die Abhängigkeit von dem Mann „mit dem Odysseuskopf" in Reims am deutlichsten zeigt — wirkt die Formenbehandlung befangen. Das große Motiv des Mantels, der von der Schulter quer über den Körper geführt wird, wird ohne rechten Schwung verwendet. Dem stark abgesetzten Bein mit dem übermäßig vortretenden Knie — das Motiv erscheint am Fürstenportal beim Christus und am Posaunenengel — fehlt der Formzusammenhang mit der Figur. Am besten gibt sich die Figur etwas schräg von der Portalmitte aus. Erst von der Seite erscheint alles voller und reicher im Fluß. Im Kopf ist der Typus des Alterns mit Glück zum Ausdruck gebracht.



85. Kopf des heiligen Petrus — Bamberg, Dom, Adamsportal

Ein leichter Zug von Müdigkeit um die tiefliegenden Augen ist beigemischt.

Der Petrus zeigt ganz im Gegenteil angespannten Blick mit gerunzelten Brauen und hochgezogener Stirn. Die Wendung des Kopfes tut das ihrige. Es ist bereits der fünfte Petruskopf, den wir im Rahmen der Bamberger Skulpturen kennen lernen. Der ikonographisch schon früh im Mittelalter ausgebildete Typus wird überall festgehalten. Aber zu einer wirklich bedeutungsvollen Durchgestaltung dieses Typus wie am Reimser Gerichtsportal kommt es in Bamberg nicht. Als Gewandfigur steht der Petrus am nächsten dem Posaunenengel vom Fürstenportal. Der Kopf wiederholt bei veränderter Haarbehandlung den Abraham unter starker Reduktion der Modellierung. Die Unklarheit des über den linken Arm hängenden Tuches ist schon von Vöge betont.

Neben diesen etwas trockenen Gebilden wächst die Figur der Kunigunde über breitgerandetem Kelchkapitell wie eine reich entfaltete Sommerblume auf. Zwischen dem selig in sich versunkenen Märtyrer Stephanus und der konventionellen Haltung des Kaisers erhält ihre in natürlichem Adel der Bewegung erhobene Hand einen Zug großartiger Freiheit. Von der Kunigunde im Tympanon der Gnadenpforte scheint sie durch ein ganzes Zeitalter getrennt. Dort existierte sie nur in Beziehung zur Gottesmutter und im Gefolge des kaiserlichen Gemahls. Hier erscheint sie selbstherrschend, der Welt zugewendet, offenen Antlitzes, gewohnt, daß ihr Verehrung gezollt wird. Das Gewand, von oben bis unten in einheitlichen Zügen bewegt, legt sich in weiten hüllenden Bahnen um die Gestalt, nur an den Füßen zusammengerafft, aber noch über den Kelchrand des tragenden Kapitells hinüberspielend. Der Kopf, sehr verwandt der Ekklesia am Fürstentor, zeigt den Bambergisch herben Typus in einer milderen Form, mit leisen Spiegelungen eines zarten Empfindens. Das Kirchenmodell (mit französischem Choraufbau), das die Kunigunde in der Rechten trägt, erinnert wieder an die Beziehungen des Meisters zu Reims. Indessen man muß dieser Figur möglichen Anregungen gegenüber eine weitgehende Selbständigkeit zuerkennen. Mit



86. Stephanus und Kunigunde — Bamberg, Dom, Adamsportal

dem Gewandstil der Königin von Saba in Reims hat sie nichts zu tun, und auch die Eva neben der Nordrose dort, wie Vöge wollte, kann nur sehr bedingt herangezogen werden. Am ehesten kommen für einen Vergleich zwei der Engel mit ungegürteten Gewändern am Chor in Betracht (Vitry, Cathédrale de Reims, Bd. II, Tafel 70).

Der heilige Stephanus steht zur Kunigunde fast im rechten Winkel (außerhalb des eigentlichen Gewändes) und etwas niedriger, was ganz seiner demütig seligen Haltung mit dem ein wenig vorgeneigten Haupte entspricht. Er besitzt von allen Figuren des Adamsportals die feingliedrigsten Hände. Die Hände sind bei den Bamberger Meistern stets als sehr ausdrucksvolles Organ gebildet. Sie würden eine besondere Monographie verdienen. Wie groß und klar in ihrer einfachen Funktion ist die rechte Hand der Elisabeth geformt! Wie überraschend die Fülle des Ausdrucks bei den Händen im Jüngsten Gericht des Fürstenportals! Alle Arten des Berührens, des Fassens, des festen Zugreifens, der verdeckten Hand, der frei in den Raum greifenden Geste sind hier gemeistert. In Reims ist bei gleicher Gelegenheit nicht entfernt dieser Reichtum zu finden.

Wie beim Stephanus der schwere Stein zwischen den zarten Händen gehalten wird, gehört zum Gesamtausdruck der Figur. Ohne die Sprache der Hände würde der Kopf nicht verstanden werden mit dem Lächeln verklärter Entrücktheit auf diesem Antlitz. Die Gewandform entfaltet sich in breiten, weichgerundeten Flächen. Der Ausgangspunkt für diese Gewandbildung ist in Reims nicht etwa beim Josephsmeister, sondern beim Adam neben der Nordrose zu suchen. Dort findet sich auch, was meines Wissens bisher nicht bemerkt wurde, die gleiche technische Verbindung der Köpfe mit dem Säulenschaft wie am Adamsportal in Bamberg.

Bei alledem fällt der Stephanus durch die eigentümlich archaisierende Haarbehandlung auf, zumal die Strenge der Form im Gegensatz zu dem freieren Stil der Figurenhaltung und des Gewandes steht. Es sind lauter kleine, dicht am Schädel liegende gedrehte Haarrosetten. Diese archaisierende Haarbehandlung ist sehr charakteristisch für das Adamsportal.



87. Kopf des Adam Bamberg, Dom

Sowohl der Petrus wie der Adam weisen sie auf. Und zugleich liegt hier eine besonders deutliche Verbindung mit dem Fürstenportal vor. Diese Locken sind, nur lebendiger und lockerer, auch im Bogenfeld mit dem Jüngsten Gericht zu finden. Stix hat gemeint, für das „archaische" Haar des Stephanus komme vielleicht ein antikes Vorbild in Betracht. Aber es ist merkwürdig, wie sich diese Haarbildung Schritt für Schritt bis zu den Chorschrankenreliefs zurückverfolgen läßt. Die Vermittlung zum Paulusmeister – besonders der „Hosea" im Jonasrelief kommt in Betracht – geben die zwei Hintergrundsfiguren auf der Seite der Verdammten im Tympanon des Fürstenportals. Der zwischen ihnen stehende Kopf der vorderen Reihe zeigt die Haarspiralen schon dichter und fester gezogen, und dem Stephanus und Petrus ganz nahe steht schließlich der Haarkranz der Figur am weitesten links im Jüngsten Gericht. Daß der Dionysiusengel in diesem Merkmal dem Adamsportal aufs engste verbunden ist, braucht kaum noch betont zu werden. Erwägt man den genannten Zusammenhang, so ist es bei der stilbildenden Kraft der Bamberger Kunst unnötig, noch ein besonderes Vorbild für die erwähnte Erscheinung anzunehmen.

Das Portal hat in der Kunstgeschichte seinen Namen nach der Figur des Adam erhalten. Wohl deswegen, weil die Darstellung des ersten Menschenpaares als nackte Gestalten das Einprägsamste an diesem Portal bedeutete. Die Gotik hat freilich die Darstellung nackter Körper nicht gescheut. Ein Blick auf die Schilderung des Jüngsten Gerichts in Reims oder auf die Skizzen des Villard de Honnecourt oder die Konsolfiguren des Straßburger Meisters würde genügen, um sich davon zu überzeugen. Aber es geschah doch nur bei Skulpturen kleineren Maßstabes. In der Monumentalskulptur nehmen die beiden Bamberger Figuren eine einzigartige Stellung ein. Selbst in Reims waren Adam und Eva als Gewandfiguren gegeben, daher auch die Eva dort als kennzeichnendes Attribut eine Schlange trägt.

Für die Aufstellung der nackten Figuren am Portaleingang gibt es eine Parallele (noch aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts) in Mont-devant-



88. Kopf des Adam — Bamberg, Dom

Sassey bei Verdun, wo Adam und Eva in streng typologisch orientiertem Zyklus erscheinen. Aufgefaßt sind sie hier etwa wie Naturmenschen mit einem mächtigen, aus Blättern gefertigten Lendenschurz. Als Skulpturen stehen sie gleichsam noch vor aller Stilbildung, so daß sie kaum unter die Dokumente gotischer Bildnerei gerechnet werden können.

Die inhaltliche Bedeutung ist klar. In Adam und Eva haben wir den Beginn der ganzen Heilsgeschichte und des Erlösungswerkes zu sehen. Und in dieser Bedeutung stehen sie auch am Bamberger Portal als diejenigen, durch die die Sünde in die Welt gekommen ist. Ihre Nacktheit ist nichts anderes als ihr Attribut.

Um so irriger ist es, diese Darstellung des nackten Leibes nach den Prinzipien zu beurteilen, die für die klassische Antike oder für die Hochrenaissance Geltung haben. Es kommt dabei gegenüber dem Künstler nur zu einem gutmütig verhehlten Mitleid über sein nichtausgebildetes Können oder zu einem ermunternden Zuruf, es nächstens besser zu machen. Doch nicht das Ponderose, sondern die Schwebung ist das Ziel, nicht das in sich Ruhende, sondern das Aufstrebende, nicht der Leib, sondern die Bedeutung wird gesucht. Und mit wieviel sprödem Reiz sind diese mageren, schlank aufsteigenden Formen gebildet! In der Profilansicht der Eva ist so viel zarte Empfindung ausgedrückt, daß erst hier die Spannweite der Ausdrucksmittel der Bamberger Kunst offenbar wird, besonders wenn man dazu die Fülle der verschiedenen Gewandfiguren zum Vergleich nimmt.

Im Kopf des Adam (Abb. 87) ist ein Bild männlichen Wesens gegeben, wie es nicht leicht wieder ein mittelalterlicher Künstler geschaffen hat. Der Kopf ist in dieser Hinsicht noch kaum gewürdigt. Erst in der schönen Aufnahme von Richard Hamann ist seine Bedeutung erkannt. Die reine Frontalansicht läßt die Strenge der Symmetrie erkennen, mit der das Haar wie ein Rahmen um das hagere Oval des Kopfes gelegt ist. Um so wirkungsvoller die mimische Asymmetrie in der Bildung der Augenpartien. Wie die Braue über dem linken Auge scharf in die Stirn schneidet, gibt dem Blick das Durchdringende und der Totalität des Ausdrucks



89. Kopf der Eva Bamberg, Dom

einen entscheidenden Zug. Hinter dieser Stirn wohnt nicht nur Entschlossenheit, sondern auch Leidenschaft. Doch enthüllt sich seine mittelalterliche Geistigkeit erst ganz, wenn man ihn Antikem gegenüberstellt. Man mag einzelne Köpfe aus Olympia vergleichen, dessen Skulpturen in diesem Falle als entsprechende Stilstufe innerhalb des formengeschichtlichen Ablaufs gelten dürfen. Alles, was hier den Eindruck einer völligen Harmonie der leiblichen und seelischen Kräfte wie den Eindruck einer prachtvollen animalischen Frische bestimmt, das alles ist in Bamberg nicht wiederzufinden. Hinter den Zügen des Bamberger Adam verbirgt sich eine seelische Unruhe, die auf eine tiefe Spaltung der psychischen Grundkräfte hinweist und etwas von der Problematik alles Daseins zu enthalten scheint. So stark ist dieser Zug ausgeprägt, daß er fast wie Bitterkeit wirkt und im Verein mit dem Ausdruck der Entschlossenheit als Trotz. Die Profilansicht (Abb. 88) enthüllt schließlich die überraschend individualisierende Formung, die bis zu porträthaftem Eindruck gesteigert ist und auch im plastischen Relief so unantik wie möglich wirkt.

Die Eva ist von dem männlichen Typus aller Bamberger Frauengestalten, eine Schwester der Maria, aber eine zartere und jüngere. Die Augen werden von den Lidern flacher begrenzt, wodurch der Blick etwas leicht Schimmerndes erhält. Das Kinn wölbt sich nicht ganz so energisch vor, und die Herbigkeit ist noch durch ein kleines Zeichen von Liebreiz gemildert: durch die Haarlocke, die beiderseits über die Wange spielt.

Die Baldachine über den Figuren verdienen hier wie im Innern besondere Beachtung. Sie fallen durch Wuchtigkeit und klare Ordnung einfacher Formen auf. Über freischwebenden Spitzbogen erscheinen die verschiedenartigsten Rundtürme, einstöckige und mehrstöckige Bauten, Giebelfassaden, bald zinnenartig gereiht, dann in mehreren Rängen hintereinander phantastisch sich aufgipfelnd. Am reichsten die Baldachine über Adam und Eva. Ihnen nahe steht der über dem „Reiter". Im Innern des Domes sind dann besonders die Baldachine über dem Engel und über dem Dionysius bemerkenswert wegen ihrer architektonischen Motive.



90. Johannes der Täufer Vom Grabmal Papst Clemens' II., Bamberg, Dom

Jener zeigt Kapellenkranz und Strebesystem und erinnert darin an das Kirchenmodell, das die Kunigunde trägt. Dieser bringt das Abbild eines Turmes der Kathedrale von Laon, ein für den zwischen Architekt und Bildhauer am Bamberger Dom bestehenden Zusammenhang wichtiges Merkmal, denn die ausgeführten Westtürme des Doms sind, wie bekannt, aufs engste mit diesem Vorbild verknüpft. Alle diese Baldachine zeigen schwere, meist runde Formen. Der einzige Baldachin, der in seiner feinen durchbrochenen Arbeit sich unmittelbar an Reimser Bildungen anschließt – die Gebilde über Ekklesia und Synagoge am Südtransept in Reims wären hier in erster Linie zu nennen –, ist der über der Maria (jetzt in irreführender Weise mit dem Laoner Turm des Dionysius verbunden).

Das Grabmal Papst Clemens' II. Von den mancherlei Rätseln, die die Bamberger Kunst dem Historiker zu lösen aufgibt, ist eines der merk-



91. Fortitudo   Vom Grabmal Papst Clemens' II., Bamberg, Dom

würdigsten das Papstgrab auf dem Westchor. Der jetzige Bestand: ein Unterbau aus Sandstein, der an den Ecken und in der Mitte der Langseiten in runden Sockeln vorspringt; eine reliefgeschmückte Tumba aus Marmor, und aus gleichem Material die Deckplatte, die nachweislich im 18. Jahrhundert gearbeitet ist. Ein vielleicht zum Grabmal gehöriger Engeltorso aus Marmor befindet sich im Frankfurter Liebighaus. Es ist ferner erkannt, daß die ursprüngliche Deckplatte des 13. Jahrhunderts identisch ist mit der jetzt im nördlichen Seitenschiff neben den Georgenchorschranken angebrachten Papstfigur. Diese Figur mit ihrer blockmäßigen Geschlossenheit und starren Frontalität weist ebenfalls Beziehungen zu Reims auf (Noack hält sie für abhängig vom Sixtus, nicht von der Papstfigur der Westfront, wie Weese meinte). Zudem gehört sie ihrem Stil nach zu den Arbeiten, die im Bereiche des Tympanons vom Fürstenportal geschaffen sind.



92. Prudentia — Vom Grabmal Papst Clemens' II., Bamberg, Dom

Die Darstellungen an den Wänden der Tumba zeigen auf der einen Schmalseite den Papst auf dem Sterbebette, auf der andern Johannes den Täufer (Abb. 90). An den Langseiten die vier Kardinaltugenden: prudentia, fortitudo, iustitia, temperantia, außerdem ein Flußgott, dessen inhaltlicher Zusammenhang mit den übrigen Figuren unklar bleibt. Alle Figuren sind sitzend gedacht, die Tugenden als weibliche Gestalten von mächtiger Bildung des Körpers. Die Prudentia (Abb. 92) hat die Brust entblößt. Der Kopf wird vom Mantel umrahmt. Mit der Rechten hält sie ein phantastisches Drachentier an der Gurgel. Der linke Arm ist auf das entsprechende Knie gestützt. Die Fortitudo (Abb. 91), mit dem Oberkörper ganz ins Profil gedreht, reißt einem anspringenden Löwen den Rachen auf. Iustitia ist durch Wage und Schwert gekennzeichnet. Temperantia (Abb. 93) gießt Wasser in den Weinkrug. Eine beispiellose Kühnheit der Bewegungsmotive zeichnet diese Figurenkompositionen aus.

Charakteristisch die an der Fläche in riesigem Zuge entlanggleitenden Körper, in deren Bewegung die Diagonale bevorzugt ist. Auffallend die Weichheit der Formenbehandlung. Auffallend ferner, mit welcher Unbekümmertheit gewisse, aus der Situation sachlich zu fordernde Beigaben fortgelassen sind. Denn obwohl die Figuren sitzend gedacht sind, fehlt doch bei einigen jede Andeutung einer Bank oder eines anderen Stützpunktes.

Die Originalität dieser Reliefs ist — soweit die Ausführung in Frage kommt — bezweifelt worden — wie ich glaube mit Recht. (Die Gründe ausführlich bei Otto Schmitt im Städel-Jahrbuch 1921, S. 109 ff.) Entscheidend für die stilistische Beurteilung erscheint mir indessen nicht die Frage, ob Flachrelief dieser Art im 13. Jahrhundert möglich war, sondern die Art der Reliefabstufung innerhalb der einzelnen Figur. Es ist kein einheitlicher Grad dieser Reliefabstufung vorhanden. Die zurückliegenden Teile des Körpers sind bei einigen Figuren ganz flach in den Grund verlaufend gegeben, während andere Teile schärfer vorspringen, offenkundig mit der Absicht, die Illusion von im Raume befindlichen Figuren zu erwecken. Diese raumillusionistische Abstufung ist im 13. Jahrhundert nicht möglich und verrät den virtuosen Kopisten des 18. Jahrhunderts. Am ehesten zeigt noch die Figur des Flußgottes gleichmäßige Reliefèrhebung. Gerade diese Figur hat man als ergänzende Erfindung des 18. Jahrhunderts angesprochen. Aber vergleicht man sie mit den nackten Figuren am Fürstenportal, dem Teufel im Tympanon oder dem unter der Synagoge, so wird man den Flußgott als Erfindung des 13. Jahrhunderts sehr wohl für denkbar halten können.

Zur Chronologie. Die Tätigkeit der älteren Werkstatt wird von Vöge und Weese im wesentlichen mit dem Tode Bischof Ekberts († 1237) als abgeschlossen betrachtet, während die gleichen Forscher als Entstehungszeit der jüngeren Arbeiten die Zeit nach der Jahrhundertmitte annehmen. Diese Zeitbestimmung ist vor allem mit Rücksicht auf die Chronologie der Reimser Skulpturen erfolgt. Neuere Untersuchungen haben indessen dargetan, daß diejenigen Werke, die als Voraussetzung für Bamberg zu gelten haben, bereits unter der Leitung des ersten Archi-



93. Temperantia Vom Grabmal Papst Clemens' II., Bamberg, Dom

tekten in Reims, Jean d'Orbais (1211–1235), entstanden sind (vgl. Noacks Zusammenstellung der Resultate von Hans Kunzes Untersuchungen zur Baugeschichte der Reimser Kathedrale in der Festschrift für Adolph Goldschmidt, 1923, S. 122 ff.). Auf der andern Seite kommt in Betracht, daß die von Bamberg unmittelbar abhängige Skulpturengruppe in Magdeburg sich in die Zeit um 1240 datieren läßt (vgl. weiter unten). Die Bamberger Bildwerke auch der jüngeren Gruppe müssen also vor 1240 entstanden sein. Dieser Zeitpunkt wird ebenfalls nahegelegt durch einen Blick auf die Gesamtentwicklung der deutschen Skulptur im 13. Jahrhundert, denn nach der Jahrhundertmitte treten bereits neue Stilerscheinungen auf, in welche die entscheidenden Merkmale der Bamberger Bildwerke sich nicht einordnen lassen.

Als Datum der Fertigstellung kann daher nur der Abschluß der ganzen „gotischen“ Bauperiode (einschließlich der Westtürme) des Bamberger

Doms, das Jahr 1237, in Frage kommen, ein Enddatum, das für die Architektur bereits von Weese begründet ist, dessen Richtigkeit neuerdings Werner Noack (Deutsche Bauten. Der Dom zu Bamberg) in seinen mustergültigen Untersuchungen der Baugeschichte des Doms erwiesen hat. Da die Arbeiten der älteren Werkstatt aufs engste mit dem Fortschreiten des Dombaus verwachsen sind, ergibt die Noacksche Untersuchung vor allem auch einen Anfangstermin für diese Skulpturen: die Zeit um 1220. Der gesamte Skulpturenschmuck des Bamberger Doms ist demnach etwa in der Zeit von 1220—1237 entstanden.

MAGDEBURG

VON Bamberg nach Magdeburg bedeutet den Weg gegen die Ostgrenze des Reiches. Magdeburg war als Erzbistum seit den Tagen Ottos des Großen das wichtigste Kulturzentrum Ostdeutschlands und bewahrt diesen Charakter auch im 13. Jahrhundert als Stützpunkt für die Ausbreitung des deutschen Volkstums gegen Osten. An solchen Vorpostenstätten der Kultur gibt es viele Ideen, viel Kühnheit im Aufgreifen neuer Pläne, aber wenig Tradition und geringe Stetigkeit im Vollenden. Das ist auch das Signum der Magdeburger Kunst in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts.

Nach dem Brand des alten Ottonischen Doms wurde 1209 der Grundstein zum Neubau gelegt. Der Grundriß dieser mächtigen Kathedrale Erzbischof Albrechts war der modernste in deutschen Landen. Aber es gibt kaum einen Bau, dessen Durchführung so wechselvoll sich gestaltete und so sehr von dem Zuzug neuer, von auswärts kommender Kräfte abhängig war wie eben der Magdeburger Dom.

Nicht anders steht es mit dem monumentalen Skulpturenschmuck des Doms. Am nördlichen Querschiff des Neubaues war eine ganz moderne, französische Portalanlage vorgesehen. Sie wurde bald nach Beginn der Arbeiten aufgegeben. Eine neue Bauleitung verteilte die fertiggestellten Stücke als Schmuck auf die Emporenregion des Chors.

Erst in einer weiteren Bauperiode in der Zeit um 1240 kommt eine Gruppe von Bildhauern zu Wort, die so etwas wie eine Magdeburger „Schule“ bilden. An künstlerischer Bedeutung kann sie sich freilich nicht mit den geistigen Großmächten deutscher Monumentalskulptur des 13. Jahrhunderts messen. Aber sie verfügt über beträchtlichen Gedankenreichtum in der Entfaltung neuer Themen, und sie ist die einzige Schule, angesichts derer von einem Nachleben der großen Bamberger Kunst zu sprechen erlaubt ist.

Das bedeutendste Werk war ein Zehnjungfrauenportal am Nordflügel des Querschiffs, eine schöpferische Tat, deren Wert nicht unterschätzt werden sollte. Bis dahin kamen die klugen und törichten Jungfrauen nur als kleine Figuren in Archivolten, an Portalpfosten (wie es auch das für den gleichen Ort geplante „französische“ Portal ein paar Lustren früher



94. Törichte Jungfrauen — Magdeburg, Dom



95 Kluge Jungfrauen — Magdeburg, Dom



96. Törichte Jungfrauen

Magdeburg, Dom

zeigte), oder etwa am Türsturz wie an der Baseler Galluspforte vor. Der Schritt zur Verselbständigung des Motivs und zur großfigurigen Darstellung ist bezeichnend für die steigende Bedeutung, die diesem Thema in der deutschen Skulptur des 13. und 14. Jahrhunderts zukommt.

Die Parabel von den klugen und törichten Jungfrauen gehört dem eschatologischen Ideenkreise an. Sie besaß in dem furchtbaren Ernst und in der Anschaulichkeit, mit der sie den für den Christen entscheidenden Gedanken des Gerichtstages, des Urteils über ewige Seligkeit oder Verdammnis, des „zu spät!" zum Ausdruck bringt, eine Gewalt der Wirkung auf den mittelalterlichen Menschen, von der wir uns schwer eine Vorstellung machen können. Die bekannte Nachricht, daß unter dem Eindruck des 1321 zu Eisenach aufgeführten ludus de decem virginibus Landgraf Friedrich der Freidige vom Schlag getroffen wurde und bis an seinen Tod stumm und lahm blieb, zeugt von den schweren seelischen Erschütterungen, die eine solche dramatische Aufführung der Parabel mit der Drohung der vergeblichen Fürbitte der Gottesmutter für die Verdammten beim Weltgericht auszulösen vermochte. So wenig ein Zusammenhang zwischen bildender Kunst und Dichtung hier in Frage kommt, so ist doch der gleiche sittlich-religiöse Geist in beiden Äußerungen der Zeit lebendig.

Magdeburg gebührt der Ruhm, den Typus des Zehnjungfrauenportals mit der Gegenüberstellung der klugen und törichten Jungfrauen als Gewändefiguren geschaffen zu haben. Ob schon von Anfang an im Zusammenhang mit einem Marienthema oder mit einem Jüngsten Gericht, läßt sich nicht entscheiden. Denn Figur und Architektur (mit Tympanon) gehören in ihrer jetzigen Gliederung (Abb. 145) nicht zusammen. Nur die beiden an zweiter Stelle nach außen stehenden Jungfrauen zeigen noch die ursprüngliche Anordnung. Es sind Säulenfiguren über höchst reizvoll als Blattbüschel gebildeten Tragsteinen der Art, daß die Zweige und Blätter unmittelbar die Bewegung des Gewandes auffangen und stützen (Abb. 94, Mitte u. 95, rechts). Der gotische Schwebungscharakter der Figuren kommt gerade mit diesem Motiv zu voller Geltung. Die



97. Kopf einer der klugen Jungfrauen — Magdeburg, Dom

übrigen Jungfrauen haben jetzt Stützsäulen unter sich, deren polygonale Deckplatten nicht zu der Gewandkomposition passen. Ob die Figuren ursprünglich alle Blattbüschelkonsolen besaßen, wie man erwartet, ist nicht mit Sicherheit zu erweisen. Sämtliche Bildwerke hat man sich farbig gefaßt zu denken.

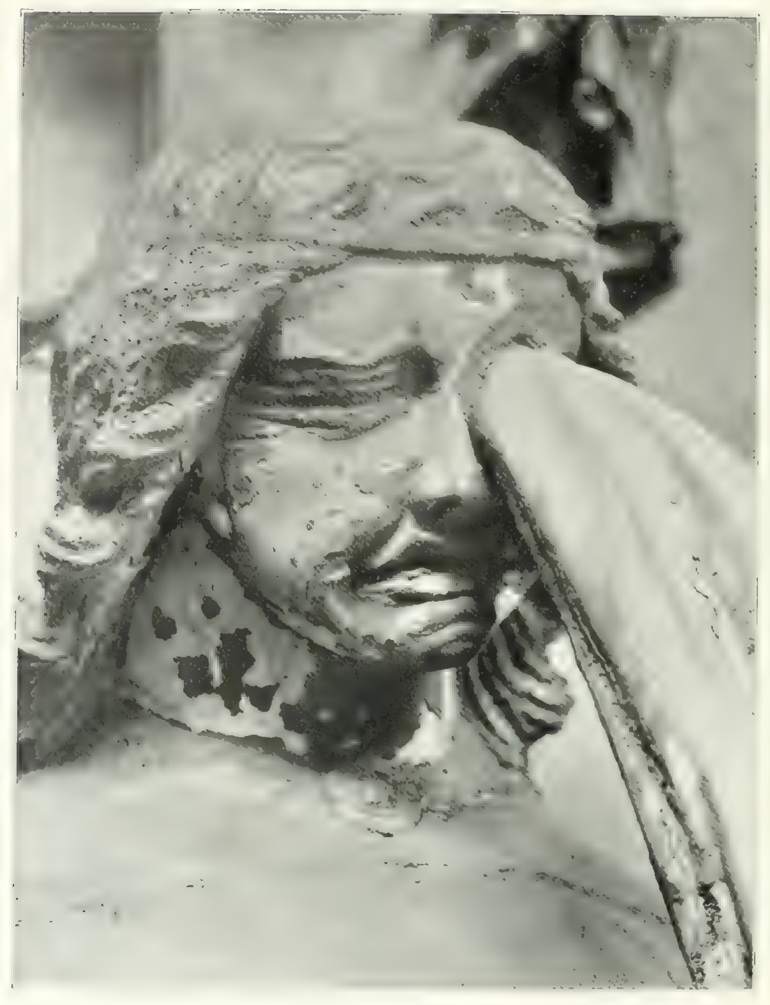
Das gestaltende Prinzip, nach dem dieser Zyklus sich als Kunstwerk entwickelt, ist: Variation eines einzigen Grundtypus, der in einer nur in der Frühzeit des 13. Jahrhunderts möglichen Strenge durchgehalten wird. Alle zehn Jungfrauen zeigen gleiche Gestalt, gleiche Tracht, gleiche Anordnung des Haares mit dem Stirnreifen und das gleiche Prinzip der Gewandbehandlung. Um so großartiger wirkt die Mannigfaltigkeit der Variationen in der zyklischen Einheit, die Dramatisierung der Einzelfigur, die Stärke des Affekts: auf der einen Seite fünfmal das Motiv frohlockender Zuversicht, gegenüber fünfmal die Gebärde der Verzweiflung und des seelischen Zusammenbruchs (Abb. 94, 96). Und welche Entschiedenheit des Ausdrucks nach der einen wie nach der anderen Seite! Die Vehemenz der Affektäußerung bleibt gleichwohl nicht ohne Abstufung, besonders auf der Seite der Törichten. Bittere Selbstvorwürfe, hilfloses Insichhineinschluchzen, stiller Schmerz, heftiges Weinen und verzweifeltes Umschauen nach Trost sind gegeben.

Ach der jemerlichen vart!
Owe, daz ich ie mensche wart!
wafen, muter, daz du mich ie getruge,
daz du mich nicht zuhant ersluge,
er ich zu der werlde quam!
daz mich der tot nicht ennam,
er mir cristen namen wart kunt!
daz ich nicht starp also ein hunt,
er ich die heilgen toufe enphinc!
daz man mich san nicht erhinc,
so were mi nu nicht so we!

(Ludus de decem virginibus)



98. Kopf einer der törichten Jungfrauen — Magdeburg, Dom



99. Klagende Jungfrau Magdeburg, Dom

Man muß die Figuren einzeln durchgehen, um dem Reichtum an neuer und überraschender Gebärdung in diesem Zyklus gerecht zu werden. Die Monumentalskulptur hat vorher nichts Ähnliches aufzuweisen. Welche Kühnheit des Motivs in jener Figur, die mit dem Mantelende die Augen trocknet! Diese Rücksichtslosigkeit und Unbedenklichkeit des künstlerischen Temperaments ist Geist vom Bamberger Geist, voller Originalität der Erfindung und Gestaltung.



100. Klagende Jungfrau — Magdeburg, Dom

Die Behandlung der Gewandformen ist in der Tat ohne Ekklesia und Synagoge am Bamberger Fürstenportal nicht zu denken. Nur ist das dünne Gewebe, das sich dort in biegsamen Falten über den Körper legte, dichter geworden und eigentümlich erstarrt, wie wenn feuchte Stoffe über Nacht einfrieren. Der Zusammenhang bleibt gleichwohl deutlich. Die gleichmäßig parallel geführten Falten, die von den Brüsten zum Gürtel laufen und die über dem Gürtel eine gleichmäßige Reihe von Falten-

augen bilden, sind bis in die technische Einzelheit hinein wie bei den Bamberger Figuren geformt. Der charakteristische Mantelbausch bei der Ekklesia findet sich bei der zweiten der klugen Jungfrauen in freierer Form wieder. Wichtig ist ferner die Beziehung zu dem Bamberger Dionysiusengel, der ja seinerseits von der Synagoge abhängig ist und eine gerade für Magdeburg sehr wichtige Abwandlung des Stils der Bamberger Hauptfiguren zu erkennen gibt. Dieser Engel zeigt nicht nur die Vorform für die perückenartig feste Haarkappe, die die Magdeburger Jungfrauen tragen, sondern auch das zu fröhlichem Grinsen verzogene Gesicht und die dicken Tränensäcke unter den Augen. Nur in einem Merkmal weichen die Magdeburger Jungfrauen scharf von der Bamberger Gestaltenwelt ab. Statt des nordisch-germanischen Typus in Bamberg haben wir am Magdeburger Zehnjungfrauenportal den slawischen Kopftypus mit dem ins Breite gedrückten Gesicht. Wir befinden uns an der Elbgrenze des deutschen Volkstums!

Zwei weitere Figuren gehören örtlich und inhaltlich zu den klugen und törichten Jungfrauen: Ekklesia und Synagoge. Ihr ursprünglicher Standort ist nicht bekannt, vielleicht aber nach Analogie der Bamberger Figuren zu erschließen. Stilistisch unterscheiden sie sich deutlich vom Jungfrauenzyklus. Statt der starren, in den Biegungen wie geknickte Stäbe geführten Faltenzüge dort ist für Ekklesia und Synagoge eine breit verlaufende, weichere Gewandmasse charakteristisch. Doch greifen auch diese Figuren für ihre Stilbildung auf Bamberg zurück. Die Magdeburger Ekklesia nimmt von der gleichen Figur in Bamberg den Mantelbausch, aber in einer überraschend barocken Steigerung des Motivs. Der Bausch hängt in breiter Masse, tief ausgestoßen, herab, mit unruhig bewegtem Kontur. Der Körper verschwindet unter dieser stürzenden Flut. Das Gewand unter dem Mantel ist nicht gegürtet, sondern sackartig gegeben, und nach unten stoßen die Falten in mächtiger Schlängelbewegung auf den Boden auf. Wahrscheinlich stammen auch diese geschwungenen Falten noch aus Bamberg. Denn daß im übrigen der Gewandstil der Bamberger Kunigunde Voraussetzung ist, zeigt deutlicher die Synagoge,

deren lang durchlaufende Faltenzüge sich am ehesten der stofflich organischen Auffassung des ungegürteten Gewandes bei der genannten Figur am Adamsportal vergleichen lassen. Nur ist alles teigiger, „barocker“ geworden. In ihren Maßen greifen Magdeburger Ekklesia und Synagoge bedeutend und wirkungsvoll über die zierlicheren Jungfrauen hinaus.

Eine Mittelstellung zwischen Jungfrauen- und Ekklesiastil in Magdeburg nimmt die sogenannte Edith (Abb. 101) in einer der Kapellen des Chorumgangs ein. Im übrigen stellt sie in Haltung, Gewand und Kopfausdruck eine freie Wiederholung der Bamberger Kunigunde dar. Zweifellos waren mehrere unter Einfluß des Bamberger Synagogenmeisters und der Adamspforte geschulte Gehilfen nach Magdeburg gekommen.

Als weitere Schöpfungen dieser Magdeburger Abzweigung vom Bamberger Kunst-



101 „Edith“ Magdeburg, Dom



192. Verkündigungsengel (Höhe 1,08 m). Magdeburg, Dom

zentrum haben wir die beiden Figuren der Verkündigungsgruppe in der mittleren Chorkapelle zu betrachten. Der Engel voll zarter Empfindung, schmal aufsteigend und in der Bewegung sehr zurückhaltend. Der linke Arm greift abwärts, um Lilienzepter und Spruchband zu halten. Das Spruchband steigt (nicht sehr glücklich) flach von der Hand zur Brust auf, damit die Sprache der Gewandfalten möglichst nicht gestört wird. Der rechte Arm liegt dicht am Körper, scharf gewinkelt, so daß die zum Gruß knapp erhobene Hand dem Kontur des schmalen Blocks völlig eingeschlossen bleibt. Der Kopf ist leicht vorgeneigt, lächelnd. Aber es ist nicht allein dieses Lächeln, das dem Engel das behutsam Freundliche gibt, sondern das schwebende Stehen, das Sichloslösen vom Boden in den steil emporlaufenden Faltenzügen, die die organische Struktur des Körpers verhüllen. Der Ausdruck liegt nicht so sehr im Kopf, als

in der ganzen Gestalt. Dieser Engel bedarf keiner Flügel, um als Engel erkannt zu werden.

Aber dieses Bildwerk bietet zugleich ein bemerkenswertes Beispiel für die Arbeitsweise der mittelalterlichen Bildhauer: für die Möglichkeit, eine Figur mit neuem Gehalte zu füllen durch Abänderung einer Form, die keine eigene Erfindung ist. Denn dieser Magdeburger Verkündigungsengel ist eine Kopie des Dionysiusengels mit der Märtyrerkrone vom Bamberger Georgenchor, und zwar so abgeändert, als ob der Bamberger Engel von beiden Seiten her zusammengedrückt sei zu veränderter schlanker Proportion. So drängen sich nun auch die Faltenzüge auf engerem Feld aneinander, aber sie sind identisch in ihrem wesentlichen Richtungsverlauf und stimmen teilweise bis in Kleinigkeiten überein, wie etwa den beiden Einbeulungen im Zuge der mittleren Hauptfalte, die oben mit einer Gabel einsetzt. Hat man einmal die Übereinstim-



1 3. Maria (Höhe 1,3 m) Magdeburg, Dom



104. Kopf des Verkündigungsengels Magdeburg, Dom

mung der Gewandform erkannt, so ist es nicht schwer, zu sehen, daß die Armstellung des Magdeburger Verkündigungsengels von dem Bamberger abhängig ist und daß die geradlinigen knochigen Schultern von der gleichen Figur abstammen, die sie ihrerseits von der Synagoge am Fürstenportal übernommen hat. Auch die Anordnung des „archaischen“ Haares und die Modellierung des Gesichtes folgt bis in Einzelheiten dem Vorbild,

nur daß der Magdeburger für den Kopf seiner Figur die volleren, rundlichen Formen des slawischen Typus (Abb. 104) wählt wie der Zehnjungfrauenmeister, dem der Engel auch in der stilistischen Behandlung des Gewandes nahesteht.

Die im Maßstab größere Maria hat sich nur den Kopf der Bambergerin als Vorbild gewählt. Die Einbettung des Kopfes in den Mantel ist durchaus verwandt. Die Behandlung der Augenpartie, selbst die vorgewölbten Lippen kehren wieder, und man spürt noch die Absicht des Künstlers, im Ausdruck etwas dem Vorbild Ähnliches zu geben. Im übrigen ist die Magdeburger Maria mit schweren Gewandmassen behängt, nicht ohne einen großen Zug in der kompositionellen Ordnung – auf den Ermenoldmeister vordeutend –, doch in stärkstem Kontrast zu dem zarten Engel ihr gegenüber.

Nach so viel weiblichen Figuren möchte man auch eine männliche dieses Magdeburger Skulpturenkreises sehen. Die bedeutendste befindet sich ausnahmsweise in profanem Zusammenhange. Es ist nichts Geringeres als ein freistehendes Reitermonument auf dem Marktplatz, ein Unikum in der mittelalterlichen Skulptur (Abb. 105–109). Bekannt ist das Denkmal als das Kaiser Ottos. Der kürzlich versuchte Nachweis, daß wahrscheinlich Karl der Große gemeint sei (Möllenberg), wird kaum aufrechtzuerhalten sein. Entstehungszeit: etwa 1240, wie Hans Kunze zugleich durch stilkritische Betrachtung der architektonischen Einzelformen bestätigt. Ein äußerst wichtiges Datum, nicht nur im Hinblick auf die stilistisch zugehörigen Magdeburger Skulpturen, sondern auch zur Sicherung der für Bamberg angenommenen Zeit.

Das Denkmal besteht aus einem baldachinartigen Gehäuse, das den Reiter und zwei begleitende weibliche Gestalten umschließt, und dem Postament als Träger des Ganzen. Doch ist das Monument nicht in seiner ursprünglichen Form erhalten. Statt des barocken Baldachins war ein frühgotischer vorhanden, wie er in einem Holzschnitt der Chronik des Pomarius 1588 noch zu sehen ist (Abb. 106), und auch die am Sockel stehenden vier Kurfürsten sind als spätere Zutat wegzudenken. Der Reiter



105. Denkmal Kaiser Ottos Magdeburg, Marktplatz

selbst ist im wesentlichen alt. Von dem Pferde gehören die Extremitäten, Bauchpartie und Seitenteile einer neueren Restauration an, ebenso die Gewänder der beiden Frauengestalten.

Die Architektur verdient in ihrer singulären Existenz besondere Aufmerksamkeit. Das Postament ist so gebildet, daß neben der Bedeutung als technischer Stütze in erster Linie die künstlerische Funktion ent-



106. Denkmal Kaiser Ottos, nach einem Holzschnitt von 1588

scheidet, den Baldachin möglichst freischwebend in den Raum zu erheben. Das wird erreicht einmal durch die breite Ausladung der achteckigen Grundplatte des Gehäuses über dem Unterbau, wodurch das Ganze stark unterschnitten erscheint und das materiell vorhandene Verhältnis zwischen Stütze und Last optisch negiert wird. Keine bauliche Ausdrucksform markiert den Punkt, wo die Last aufsitzt! Über den Simsen

der Stützpfeiler ist in raffinierter Anordnung eine Zwischenzone in Gestalt eines achteckigen Kranzes eingeschaltet, und gerade durch diese Anordnung wird der Eindruck der Schwebung bewirkt. Das Postament selbst ist zudem durchbrochen, indem um einen Mittelpfeiler als Kern vier polygonal gebildete Eckpfeiler gestellt sind. Die spätere Zeit hat gerade das, was das gotische Wesen dieses überaus kunstvollen Aufbaues ausmacht, die „Schwebung", möglichst zu beseitigen versucht. Das Postament wurde unten breit ummantelt und die Stützpfeiler durch die Kurfürsten verstärkt. Sehr lehrreich schließlich, wie in dem Holzschnitt der Chronik 1588 aus dem gotischen Denkmal ein Renaissancebau mit der unbedingten Forderung nach rationeller Durchgestaltung des Prinzips von Stütze und Last geworden ist. Das Gehäuse wird in dieser Abbildung durch einen schweren rechteckigen Sockelblock breit unterbaut, und die Stützpfeiler werden zu einem Stumpf verkürzt, so daß die emporhebende Funktion des Postamentes völlig ausgemerzt ist.

Das Gehäuse selbst, das von einem schmalen Spitzdach gekrönt war, zeigte schlanke Stützen als Träger und die verbleibenden Flächen wie in Laubsägearbeit durchbrochen.

Für die Gestalt des Reiters liegt der Hinweis auf die berühmte Bamberger Figur als Vorbild nahe. Aber was heißt hier Vorbild? In dem Magdeburger Fall liegen die Bedingungen so andersartig, daß kaum ein Motiv für den Aufbau der Gruppe von Tier und Mensch übernommen werden konnte. Am ehesten war für die Darstellung des Pferdes ein unmittelbarer Anschluß an Bamberg möglich. Die ruhige Haltung ist beiden gemeinsam. Beschränkt man sich im übrigen auf den Vergleich der erhaltenen Teile des Magdeburger Pferdes, so ist unzweideutig zu erkennen, daß die Bewegung der Einzelformen in Magdeburg reicher ist als in Bamberg. Das Bamberger Pferd ist „abstrakter" gezeichnet. In Magdeburg verläuft die Kurve des Kammes und Genicks bis zum Schopf bewegter und gerundeter. Die Kinnbacken sind reicher modelliert, die Ohren fleischiger. Das Auge blickt ausdrucksvoller! Die von Bamberg abweichende Stilstufe ist also deutlich zu erkennen. Im übrigen verfährt



107. Denkmal Kaiser Ottos — Magdeburg, Marktplatz

der Magdeburger durchaus nach eigener Idee. Es ist nicht mehr auf den Kontrast zwischen Roß und Reiter abgesehen wie in Bamberg, sondern mehr auf ein Zusammengehen der beiden Gruppenkomponenten. Vor allem durch das Motiv des beiderseits des Pferdes vertikal in großem Zuge herabfallenden Mantels erhält der Reiter sowohl den geschlossenen Kontur wie die engere Verbindung mit dem Pferd. Auch ist die Figur im Vergleich mit Bamberg weniger differenziert in der Haltung, dafür durch Frontalität die Blickrichtung strenger, befehlender, entsprechend der weisenden Geste des rechten Armes. Die Gewandbehandlung zeigt stilistisch



108. Vom Denkmal Kaiser Ottos Magdeburg, Marktplatz

starke Vereinfachung, Vorliebe für große, einheitlich verlaufende Flächen im Sinne der Stiltendenz, wie sie bereits am Bamberger Adamsportal auftritt. Der Kopf läßt am deutlichsten die Abstammung von Bamberg (aber wiederum nicht unmittelbar vom Reiter, sondern von den Figuren des Adamsportals und dem Dionysiusengel) verspüren, d. h. er hat eine den schon genannten Domskulpturen entsprechende Filiation des Stils durchgemacht. Das gleiche gilt von den Köpfen der den Reiter begleitenden Frauengestalten, deren eine den Schild, die andere eine Fahne hält. Daß diese Mädchen das Mägdeheer Karls des Großen repräsentieren (Möllen-



109. Vom Denkmal Kaiser Ottos Magdeburg, Marktplatz

berg), scheint freilich sehr unglaubhaft. Stilistisch lassen sie selbst in der Erneuerung des Gewandes noch unmittelbar die Verwandtschaft mit der Synagoge im Paradies des Magdeburger Doms erkennen und damit ihre Abhängigkeit von der Bamberger Kunigunde.

Im weiteren Zusammenhang mit dem Reitermonument steht die Heilige-Grabkapelle im Chorumgang des Domes. Abgesehen von der Verwandtschaft der Architektur mit dem Gehäuse des Reiterdenkmals erregen die Aufmerksamkeit die in dieser Kapelle aufgestellten Sitzfiguren,

die traditionell als Kaiser Otto I. und dessen Gemahlin Edith gelten. Die Bedeutung der Figuren ist schwer zu enträtseln. Nimmt man an, sie gehören zur Architektur und waren von jeher für sie bestimmt, so ist nicht klar, welche inhaltliche Beziehung zu der Kapelle besteht, zumal nach Analogie der Konstanzer Anlage die Deutung der Architektur als Heilige-Grabkapelle nicht aufgegeben werden kann. Daß das Konstanzer Heilige Grab in enger Verbindung mit Magdeburg steht, erweist zudem die Tatsache, daß die Magdeburger Gruppe der Verkündigung Vorbild geworden ist für die Verkündigung, die sich an der Außenseite des Heiligen Grabes in Konstanz befindet (der Zusammenhang zuerst von H. Beenken erkannt). Auch sind die stilistischen Beziehungen zwischen den Skulpturen mit der Verkündigungsgruppe nicht erschöpft. Der sogenannten Edith (stehende Figur) ist im Gewandstil eine der drei Marien im Innern des Konstanzer Grabes durchaus verwandt. Sollten die Magdeburger Einzelfiguren vielleicht ursprünglich auch zu dem Heiligen Grabe gehört haben, wo sie bei den Osterspielen Verwendung fanden?

Die Sitzfiguren Ottos und Ediths sind stilistisch insofern wichtig, als hier neben den Bambergisch-magdeburgischen Formelementen solche der sächsischen Skulpturentwicklung sich bemerkbar machen, vor allem in der mehr ornamentalen Führung der Gewandsäume, die auf Bekanntschaft mit der etwas älteren sächsischen Skulptur hinweist. Die eigentümliche Starrheit in Haltung und Ausdruck der Köpfe wirkt, im Vergleich mit den übrigen Magdeburger Arbeiten dieser Zeit, als Befangenheit und könnte ebenfalls auf voraufgehende andersartige Schulung hinweisen.

Bedeutender ist die als Torso erhaltene Statue des heiligen Mauritius, die die gleichen Merkmale skulpturaler Behandlung aufweist wie die Figuren des Reiterdenkmals. Dem künstlerischen Formempfinden nach gehört dies Stück zu den besten Arbeiten dieser Magdeburger Bildhauergruppe der vierziger Jahre des 13. Jahrhunderts.

DIE MADONNA VON DER FUSTSTRASSE IN MAINZ

SO umfangreich das Werk der großen Meister von Straßburg, Bamberg, Naumburg ist: vergeblich sehen wir uns nach einer Darstellung der Gottesmutter mit dem Christuskinde um. Die Zyklen ließen diesem Thema, das dem Jahrhundert der Marienverehrung doch täglich vor Augen trat — zufällig —, keinen Platz. Nur ein Bildwerk gibt es, das uns eine Vorstellung von der „heroisch-gotischen" Fassung der Maria mit dem Kinde in der deutschen Skulptur vermittelt: die prachtvolle Mainzer Figur (Abb. 110). Sie ist zwar keineswegs das einzige Beispiel einer Mariendarstellung der Zeit, aber sie allein ist es, die aus den Formideen der monumentalen Bambergisch-magdeburgischen Kunst erwachsen ist. Die Paderborner Madonna bewahrt noch ganz das Spätromanisch-Ornamentale in ihrer Stilbildung. In Magdeburg selbst zeigt eine Marmormadonna die Verarbeitung Reimser Einflüsse. Die Mainzer Figur erst gewinnt die Größe des Stils, die den hohen Forderungen der Zeit entspricht. Die Forschung hat sie zuerst eng mit Bamberg verknüpft (Stix), dann auf die Beziehungen zu Magdeburg hingewiesen (Giesau und Dehio), und kürzlich ist sie sogar in Verbindung mit Straßburg gebracht (Otto Schmitt). Am nächsten steht sie dem Magdeburger Kunstkreise als eine den Jungfrauen analoge Stilumbildung Bamberger Grundformen, doch mit solch wunderbarer Freiheit eigener künstlerischer Gestaltung, daß sie zu den bedeutendsten Werken der Zeit gerechnet werden muß. Die deutsche Skulptur hat keine Madonna wieder geschaffen, die die monumentale Ruhe der Erscheinung mit solcher Fülle rauschender Formbewegung und so reizvoller Zeichnung des Christusknaben zu verbinden gewußt hätte. Der Körper hebt sich frei aus der Höhlung des Mantels heraus. Das Motiv des vorn herabhängenden Mantels ist das der Bamberger Ekklesia, letzten Endes vorgebildet wohl in der bekannten Königsstatue an der Nordseite der Reimser Kathedrale. Die Durchgestaltung des Motivs in der deutschen Skulptur erfolgt so, daß der Mantel hüftabwärts immer weiter hinuntergleitet. Da er bei der Mainzerin zugleich an der rechten Schulter weit vorgezogen ist, so steht die Figur wie in einem schönen Rahmen. In den unteren Teilen umkreisen die hinströmenden Faltenzüge aus der Tiefe strudelnd



11 . Maria mit dem Kinde — Mainz

den Körperkern. Die zügig-strähnige Bewegung der wulstigen Faltenbahnen erinnert in mancher Hinsicht noch an das Formgefühl sächsisch bodenständiger Gewandfiguren wie bei der Mathilde am Grabmal Heinrichs des Löwen in Braunschweig. Im einzelnen ergeben sich die engsten Beziehungen zum Magdeburger Jungfrauenportal. Schon der eigentümlich geknickte Verlauf der Faltenzüge weist darauf hin, dann das Aufraffen und Sichzusammenlegen der Falten auf dem Boden, schließlich der Schmuck des Gürtels und die Form der vom Gürtel aufwärtssteigenden Faltenbildungen. Der Kopftypus weicht nach der Richtung der Bamberger Ekklesia ab, ist aber dem Gewande entsprechend freier behandelt. Das reichgelockte Haar fließt in einzelnen gelösten Strähnen über die Schultern und zur Brust hin, den Eindruck des Festlichen und Befreiten in der Gesamterscheinung unterstützend.

NAUMBURG

DIE Idee des Westchores am Naumburger Dom gehört in der Weise, wie hier Raum, monumentaler Skulpturenschmuck und farbiges Licht zu einheitlicher Wirkung durchgestaltet sind, zu den reichsten und vollkommensten künstlerischen Gedanken des gotischen Mittelalters. Auch ist das Ganze in einem der originalen Ausführung sehr angenäherten Zustand – wenn auch nicht ohne störende Restaurationen – überliefert. Naumburg erscheint hierin vor Straßburg und Bamberg bevorzugt. Um so eindrucksvoller kommt der Künstler zu Wort, den wir zu den bedeutendsten seiner Zeit rechnen. Wenn er auch die geistigen Dimensionen, in denen der Bamberger lebt, weder erreicht noch aufsucht, so muß doch, wer im Westchorraum des Naumburger Doms verweilt, empfinden, daß hier der schöpferische Genius der deutschen mittelalterlichen Kunst seine glücklichste Stunde erlebt.

Der Lettner. Er ist Grenze und Zugang zum Westchor, das Kostbarste, was uns das 13. Jahrhundert an solchen Raumabschlüssen hinterlassen hat. Als Kunstwerk von einer erlesenen Schönheit der Komposition wie der Einzelform.

Der Lettner steht als quergestellte Trennungswand zwischen Chor und Mittelschiff, nach dessen Innern er als Schauseite ausgebildet ist (Abb. 112). Er wird in der Mitte durch ein giebelförmig abgeschlossenes Portalgehäuse durchbrochen, das sich in einem freischwebenden Doppelbogen nach vorn öffnet und das den Durchlaß zum Chor birgt. Die eigentliche Türöffnung wird durch einen Pfosten mit dem Kruzifixus geteilt. Links und rechts in Nischen Maria und Johannes. Beiderseits der großen Giebelschrägen ist die Bühne des Lettners durch eine reliefgeschmückte Brüstung begrenzt.

Der ganze Lettner ist recht eigentlich ein plastisches Gebilde mit tiefer Schichtung verschieden weit vorgreifender Reliefzonen. Die Schönheit der Komposition liegt darin, wie das dominierende Motiv des Durchgangs – doppelbogige Öffnung und Giebelabschluß mit Vierpaßfüllung – in freier Variation für die plastische Belebung der geschlossenen Seitenteile, symmetrisch zur Lettnerachse geordnet, benutzt wird. Das Giebelmotiv wandelt sich dabei zu einem kräftig unterschnittenen Plattenvorhang,



111. Naumburg, Dom (nach Puttrich, 1841)

welcher über der tiefer in der Wand eingebetteten spitzbogigen Arkatur (mit eingelegter doppelter Bogenstellung und Vierpaßfüllung) wie eine vorgezogene Soffitte hängt. Der giebelförmig ausgezackte Plattenvorhang wird nach oben durch einen Laubfries begrenzt, über dem, wiederum frei hängend, ein Bogenfries weit vorkragt als Träger der skulpturengeschmückten Brüstung.

Die Chorseite des Lettners (Abb. 124) ist rechts und links vom Portal durch zwei prachtvolle in Säulenstellungen durchbrochene Spindeltreppen als Aufgängen zur Bühne geschmückt, eine Anordnung, die wie der Typus des ganzen Lettners auf Frankreich zurückgeht.

Wie die Komposition der Schauseite des Lettners mit unfehlbar sicherem künstlerischen Instinkt für die Wirkung eines Formzusammenhanges entwickelt ist, der jedem tektonischen Prinzip im Aufbau einer Wand wider-



112. Lettner des Westchors — Naumburg, Dom

spricht und durchaus eigenen Gesetzen einer „schwebenden" Ordnung folgt, so ist die künstlerisch souveräne Art des Meisters nicht minder in der Behandlung der Einzelformen zu spüren. Das Laubwerk ist berühmt. Als Kapitellschmuck ist es in stets wechselnder Wahl heimischer, zackig sich spreizender Blattarten, wie Distel, Ahorn, Eiche, Wein, verwendet. Zu dichter Reihung ordnet es sich in den abschließenden Friesen. An den Kapitellen der Blendarkatur ist das Laubwerk durchgängig in Doppelreihen geteilt, die einzelnen Blattbüschel lose an den kelchförmigen

Kapitellblock geheftet (Abb. 113, 114). Dies freieste Motiv hochgotischer Kapitellornamentik – es erscheint der stilistischen Entwicklung nach viel fortgeschrittener als die zugehörigen Arkaturformen – wird von dem Naumburger Meister indessen so geformt, daß durch symmetrische Ordnung der Blattbüschel innerhalb einer Gruppe und durch Einhaltung einer bestimmten Reliefzone der Eindruck entscheidet, wie die frei vor dem verschatteten Raumgrund schwebenden Blattwände selbst die Grenzen eines nun gleichsam durchhöhlten kubischen Blocks bewahren.

Die Reliefs. Den Hauptschmuck des Lettners bildet das figürliche Werk, das in einer Folge von Passionsszenen an der Lettnerbrüstung als oberer Abschluß des Ganzen erscheint. Die einzelnen Vorgänge sind durch kurze kräftige Säulenstützen – die Kapitelle in Kopfhöhe der Figuren – getrennt. Über ihnen läuft eine spitzbogige, giebelgekrönte Baldachinreihe, durchbrochen nur durch kleine Türmchen über den Säulen, als einigendes Band hinweg.

In der höchst individuellen Prägung der einzelnen Passionsszenen verblüfft der Naumburger Meister von vornherein durch seine Auffassung der Vorgänge. Es ist nicht allein die Drastik der Erzählung, die so überrascht. Die hatte auch der Bamberger in seinem Jüngsten Gericht. Aber es ist ein anderes Moment, das ebenfalls bereits beim Bamberger Tympanum auffiel: die wenig repräsentative Art der Darstellung. Sie macht sich beim Naumburger in verstärktem Maße bemerkbar, sicherlich wie in Bamberg ein besonders deutscher Zug, der gegenüber französischer Art hervorzuheben ist. Das Empfindungsleben jeder Figur ist nicht durch irgendwelche Rücksichten nach außen hin gebunden, sondern gibt sich, wie es ist, aus menschlicher Nähe betrachtet. Was der Naumburger gestaltet, bedeutet innerhalb der mittelalterlichen Welt die Säkularisierung des Lebens Christi. Christus selbst erscheint als „Mensch" unter Menschen, und die Geschehnisse entwickeln sich wie in einer Welt bürgerlicher Vorgänge.

Das Abendmahl (Abb. 115). Daß die Gruppe der Jünger auf fünf beschränkt wird, möchte man noch hinnehmen als eine von der Räumlich-



113. Kapitelle vom Westchorlettner — Naumburg, Dom

keit geforderte Notwendigkeit. Schwerer ist es, sich damit abzufinden, wie hier das Mahlzeitliche betont wird. Der gedeckte Tisch steht breit im Vordergrunde. Die am Essen Beteiligten langen tüchtig zu. Christus ist gemäß Joh. 13, 26 dargestellt: „Und er tauchte den Bissen ein und gab ihn Juda Simonis Ischarioth." Jesus hat den Ärmel mit der Linken zurückgestreift und langt zu Judas hinüber, der, halb als Rückenfigur gegeben, selbst in die Schüssel greift („Die Hand meines Verräters ist mit mir über Tische", Lukas 22, 23). Christus sieht bei diesem Vorgang nicht auf sein Gegenüber, sondern schaut mit eigentümlich abwesendem Blick an ihm vorbei ins Weite.

Das Auffallende liegt nicht allein in der Art, wie hier das Abendmahl als Mahlzeit aufgefaßt wird. Es liegt ebenso in der Wahl der Typen, die als Träger der Handlung auftreten. Von dem gesellschaftlichen Ideal der ritterlich-aristokratischen Kultur des Mittelalters, das uns noch in Bam-



114. Kapitelle vom Westchorlettner — Naumburg, Dom

berg begegnet, ist in diesen Lettnerreliefs keine Spur zu finden. Es sind derbe bäuerische Gestalten, bäuerische Physiognomien. Dehio hat den Künstler deswegen einen genialen Plebejer genannt. Hierin liegt ein Charakteristikum, das den Naumburger mit einem der größten Künstler der neueren Zeit verbindet: mit Rembrandt. Auch Rembrandt ist ein genialer Plebejer. Auch Rembrandt hat seine Menschen dem Alltag entnommen, wenn er bedeutungsvolle Szenen aus dem Leben Christi in die Amsterdamer Gegenwart transponierte. Aber freilich: Rembrandt versteht es, aus dem Alltag des Lebens den tieferen Sinn des Geschehens herausleuchten zu lassen. Und etwas davon treffen wir auch beim Naumburger Meister. In der Art, wie Christus als ein Mensch erscheint, der allein in seiner Umgebung sich seiner Mission bewußt ist, bleibt die Mahlzeit keineswegs bloß Genreszene, sondern wird zu einer Szene der Passion Christi. Die Darstellung ist von einem Ethos erfüllt, das sich völlig

mit Ottiliens Worten aus den Wahlverwandtschaften beschreiben läßt: „Alles scheint seinen gewöhnlichen Gang zu gehen, wie man auch in ungeheuren Fällen, wo alles auf dem Spiele steht, noch immer so fortlebt, als wenn von nichts die Rede wäre.“

Die Auszahlung der Silberlinge. Eine gedrängte Gruppe mit dem Hohenpriester und Judas in der Mitte (Abb. 116). Nur der Hohepriester ist bärtig; die übrigen, unter denen wohl auch die „Hauptleute“ zu suchen sind, unbärtig, aber alle durch den Spitzhut als Juden gekennzeichnet. Judas, sich vorbeugend, tritt mit einem Fuß auf die Thronstufe und fängt in seinem Mantelzipfel das Geld auf. Sein Gesicht ist schwer zu deuten. Aber die Tatsache allein, daß sein Gesicht zur Deutung herausfordert, ist ein entwicklungsgeschichtlich wichtiges Moment. Gespannte Erwartung scheint vorzuherrschen. Das Erregende und Erregte der ganzen Szene kommt vor allem darin zum Ausdruck, wie in einer für den Naumburger Meister charakteristischen Feinheit der Beobachtung weder der Hohepriester noch Judas auf die Tätigkeit ihrer Hände achten, sondern mit ihrer Aufmerksamkeit anders beschäftigt sind. Der Hohepriester — mit der typischen Bewegung des Geldzählens — horcht zugleich auf das, was ihm ein anderer sehr dringlich ins Ohr flüstert. Judas, mit geöffnetem Munde und unsicher fragendem Blick, sieht zum Hohenpriester auf. Man hört nur das Klirren der Münzen und ringsum ein Tuscheln. Das flüsternde Paar rechts ist in der psychologisch feinen Erfassung der Gebärden eines der glänzendsten Beispiele für die Charakterisierungskunst des Meisters. Es kommt in dieser feinen Beobachtung erst wieder in Pieter Bruegels Epiphanie vor.

Die Gefangennahme (Abb. 117) bringt äußerlich den bewegtesten Vorgang der ganzen Folge. Die Hauptmomente sind in eigentümlicher Verschränkung der Figurengruppen gegeben. Im Vordergrunde steht die Szene, wie Petrus dem Malchus das Ohr abhaut. Petrus schwingt ein gewaltiges Schwert, mit dem er des Hohenpriesters Knecht leicht den Schädel einschlagen könnte. Er trennt aber haarscharf das Ohr vom Kopfe des Gegners. (Mangel an Deutlichkeit der Erzählung läßt sich der Lettner-

115. Das Abendmahl

Naumburg, Dom, Lettner

meister niemals vorwerfen!) Zwischen den beiden Figuren hindurch sieht man die Verratsszene, wie Judas auf den Herrn zutritt und ihn küßt. Ein alter Häscher mit geschultertem Schwert packt den Verratenen roh an die Brust. Christus selbst, halb von Judas verdeckt, hat den gleichen abwesenden Blick, die gleiche passive Haltung wie auf dem Abendmahl. Seine Hände berühren den niedergesunkenen Malchus, wohl um Lukas 22, 51 anzudeuten: „Und er rührete sein Ohr an und heilete ihn." Im Hintergrunde setzt sich das Gedränge fort. Links ein Knecht mit lodernder Fackel. Über Petrus hinweg erkennt man den Kopf des Johannes aus dem Abendmahl wieder. Er sieht verstörten Blicks in die Weite. Ganz rechts wendet sich einer der Jünger zur Flucht.

Die beiden an die Giebelschrägen (Abb. 118, 119) anstoßenden unregelmäßigen Felder sind mit Nebenszenen gefüllt, die nur je zwei Figuren enthalten bei meisterhafter Anpassung der Komposition an die das Feld durchschneidende Schräge. Links die Verleugnung Petri, mit einem erstaunlichen Reichtum an Charakterisierung und Bewegung der Figuren. Die Magd — ein Dienstmädchen vom Lande, mit dem vergeblichen Versuch, elegant zu wirken — weist auf den sich Abwendenden und ruft zur Szene hinaus: „Dieser war auch mit dem Jesu von Nazareth." Petrus, menschlich schwach, deprimiert, traurig über seine moralische Niederlage, geht hinaus.

Auf der anderen Seite zwei Militärs im Dienst. Die Lebendigkeit in der Zeichnung der beiden Figuren liegt wieder darin, wie eine bereits in bestimmter Richtung eingeleitete Bewegung des Körpers durch momentane Aufmerksamkeit durchkreuzt wird. So werden in dieser kleinen Szene sehr glücklich die nach zwei Seiten auseinandergehenden Figuren durch ein gesprächsweises Zurückwenden der Köpfe miteinander verbunden. Durch Schrägstellung der Lanze wie des geschulterten Schwertes wird zugleich eine formale Angleichung an die linke Bildgrenze vollzogen.

Christus vor Pilatus. Zwischen den beiden heftig verhandelnden Parteien steht Christus wie ein völlig Unbeteiligter (Abb. 120). Es ist künstlerische Absicht, daß die geduldige Haltung Christi in jeder der vor-

116. Die Auszahlung der Silberlinge — Naumburg, Dom, Lettner

geführten Situationen beibehalten wird: „Des Menschen Sohn gehet hin, wie es beschlossen ist!“ Der alte Häscher, ein riesiger Kerl, der uns schon aus der Verratsszene bekannt ist, packt den Angeklagten am Arm und fordert, hier als Vertreter der Juden, die Herausgabe des Gefangenen. Auf der anderen Seite thront Pilatus in einem Sessel, äußerst erregt. Die Komposition dieser Figur fällt wiederum durch die meisterhafte Art auf, wie in ihrer Bewegung zwei verschiedene Momente der Handlung vereinigt werden. Während der Körper in gleicher Richtung mit dem Blick der gegnerischen Partei zugewendet ist, leitet schon der rechte Arm (energische Bekräftigung des Gesagten!) zur anderen Seite hinüber, und den linken Arm hält Pilatus so weit nach außen, daß in Verbindung mit der Dienerfigur die Handwaschungsszene unmittelbar mit dem Hauptmotiv verknüpft wird. Zwischen den Figuren werden im Hintergrunde noch drei Personen sichtbar, die gespannt auf den Vorgang hinhorchen.

Die beiden folgenden Felder mit der Geißelung Christi und der Kreuztragung sind zerstört, aber im 18. Jahrhundert, offenbar in Anlehnung an die damals wohl noch bruchstückweise erhaltenen Originale, in Holz skizzenhaft ergänzt. Jedenfalls läßt sich in der Bewegung einzelner Figuren wie teilweise sogar in der Gewandbehandlung — man vergleiche den Juden mit dem Spitzhut in der Geißelung rechts! — noch die Art des Lettnermeisters erkennen.

Der Naumburger Westlettner hat in Deutschland einen nahen Verwandten im Westlettner des Mainzer Doms gehabt. Nur Bruchstücke sind von ihm erhalten. Indessen wird man nach den zweifellos vorhandenen, sehr engen Beziehungen der beiden Lettner in Architektur und Plastik den Schlußfolgerungen von Noack und Kautzsch beipflichten müssen, daß es sich um ein Werk des gleichen Meisters wie in Naumburg handelt, und zwar um eine zeitlich voraufgehende Arbeit, nicht wie Stix, der zuerst (nach Vöges Hinweis) mit glücklichem Blick den Naumburger Stil in den Mainzer Fragmenten nachwies, meinte, um eine Schülerarbeit.

Auch in Mainz bezeichnete ein giebelförmiger Abschluß über dem Portal die Mitte des Lettners. Das Thema des skulpturalen Schmuckes

117. Die Gefangennahme Christi

Naumburg, Dom, Lettner



118. Die Verleugnung Petri — Naumburg, Dom, Lettner

war ein Jüngstes Gericht. Davon sind erhalten die Gruppe mit Christus als Weltenrichter zwischen Maria und Johannes (ursprünglich im Giebelfeld), und je ein Teil vom Zug der Seligen und Verdammten, die beiderseits der Giebelschrägen angeordnet waren.

Der Zusammenhang zwischen Mainz und Naumburg ist einmal wichtig für die Chronologie. Der Mainzer Lettner läßt sich mit hoher Wahrscheinlichkeit auf 1239 datieren (Noack). Dadurch ergibt sich eine



119. Wache — Naumburg, Dom, Lettner

Reihe von Schlußfolgerungen für die Zeitstellung des Naumburger Lettners innerhalb der für ihn in Betracht kommenden Bauperiode. Sie sollen später erörtert werden. Ferner ist mit der Beziehung von Mainz nach Naumburg zugleich der Weg des Meisters von Westen nach Osten gegeben. In der Tat stehen die Mainzer Fragmente französischer Stilbildung näher als die Naumburger Skulpturen, die offenbar den Individualstil des Meisters in seiner Vollendung und autonomen Weiterbildung zeigen. In

Mainz stammt vor allem die Reliefbehandlung von französischen Gewohnheiten her. Die für die beiden Szenen der Seligen und Verdammten sehr charakteristische Art, die Figuren in gleichmäßiger Abfolge vertikal gereiht auf zwei Zonen zu verteilen, so daß auf die Lücken der Vordergrundfiguren je eine Figur der zweiten Reihe zu stehen kommt, ist eine typisch französische Reliefkomposition des frühen 13. Jahrhunderts. Chartres, Reims, Amiens liefern genügend Beispiele dafür. Es liegt nahe, zum Vergleich hier den Tympanonstreifen vom Reimser Gerichtsportal mit der Darstellung der Verdammten heranzuziehen. Zudem vermag dies Beispiel einen Einwand zu entkräften, den Alfred Stix benutzt, um darauf einen falschen Schluß für das Verhältnis von Mainz zu Naumburg zu gründen. Er sagt, daß die Verwendung von Frontalfiguren nicht in die Komposition der Mainzer Reliefs hineingehöre, da es sich um zwei fortschreitende Züge handle. Hier liege ein vom Naumburger Lettner abgeleitetes, mißverstandenes Kompositionsschema vor. Die Verwendung von Köpfen in Vorderansicht (auch im Hintergrunde) ebenso wie die Motive des Zurücksehens sind indessen ein gerade in Reims (und nur in Reims) benutztes Kompositionsmittel, um dem vorschreitenden Zuge das Gleichförmige zu nehmen. Die Mainzer Darstellung hat dies Mittel übernommen. Für den Zug der Seligen bot Reims kein Vorbild. Wohl aber der entsprechende Tympanonstreifen am Gerichtsportal in Amiens, der an dieser Stelle auch das Motiv des Königs, der den Mantel rafft, übereinstimmend mit Mainz enthält. Man wird sich vermutlich die in Mainz fehlenden Teile, die Fortführung der beiden Züge zur Himmelsburg und zum Höllenrachen, entsprechend den genannten Streifenhälften in Reims und Amiens ausgeführt denken können. In der Gewandbehandlung steht Mainz Amiens entschieden näher als Reims.

Verglichen mit der Reliefbehandlung am Mainzer Lettner zeigt der Naumburger Westchorlettner eine Entwicklung sehr prägnanter und künstlerisch individuell betonter Art. Das Ziel ist, jeden Vorgang zu einer in sich möglichst geschlossenen Wirkung zu gestalten durch subordinierende Figurenkomposition und reichere Durchflechtung verschiedener

Christus vor Pilatus — Naumburg, Dom, Lettner

Raumzonen. Und zwar verläuft die Entwicklung dem Ablauf der Passionsfolge entgegengesetzt.

In der Szene „Christus vor Pilatus“ ist das Prinzip der einfachen Reihung zweier Figurenzonen wie bei den Mainzer Fragmenten noch deutlich zu erkennen. Wir können in diesem Falle aber auch auf die benachbarte Geißelung Christi verweisen, obwohl wir es hier mit einer Ergänzung des 18. Jahrhunderts zu tun haben. Die Vermutung, daß sie sich eng an das Original hält, wird bestätigt, wenn man sie vom Gesichtspunkt der Reliefkomposition aus betrachtet. Nichts auffallender, als wie hier das Feld mit fünf vertikal nebeneinander gereihten Figuren gefüllt ist, obwohl diese Szene, thematisch genommen, gewiß Anlaß zu bewegter Gruppierung geboten hätte. Die vorhandenen zwei Hintergrundfiguren sind entsprechend in zweiter Reihe angeordnet. Bei dem äußersten Feld rechts mit der Kreuztragung sind keine genügenden Anhaltspunkte vorhanden, die einen Rückschluß auf das Original gestatten.

Es bedarf kaum eines Hinweises, daß die Pilatusszene im Vergleich mit den Mainzer Fragmenten sich freier und bedeutender komponiert erweist. Die absolute Isokephalie wie die isolierende Reihung der Figuren ist bereits aufgehoben. Vermutlich stand die „Geißelung“ in dieser Hinsicht Mainz näher. Gehen wir nun aber auf die linke Seite des Naumburger Lettners, so ist nicht zu verkennen, wie von Feld zu Feld eine Bereicherung der formalen Mittel stattfindet. Es handelt sich nicht allein darum, daß die Zweizonenkomposition verschwindet. Die Szenen werden geballter und mehr differenziert. Bei der Gefangennahme Christi könnte zwar eingewendet werden, daß die feinere Abstufung der Figurenzonen wie die kunstvolle Verflechtung mehrerer Momente der Handlung eben durch das vielfigurige Thema bedingt sei. Doch zeigen die beiden nächsten Felder, daß es sich um wachsende Vervollkommnung der künstlerischen Regie handelt. Die „Auszahlung der Silberlinge“ stellt einen Höhepunkt mittelalterlicher Reliefkomposition schlechthin dar. Alle Figuren sind der Gebärde des Hohenpriesters subordiniert. Er allein trägt den Kopf rein frontal. Die die Mittelgruppe umgebenden Figuren sind wie die Schale



121. Die Magd (Verleugnung Petri) Naumburg, Dom, Lettner

um den Kern gelegt. Von den Seiten her zusammenschließend die beiden Flüsternden, durch deren Bewegung zugleich die Trennung von Vorder- und Hintergrundzone aufgehoben wird. Die ganze Gruppe ist bei reichster Differenzierung als einheitlicher Raumblock gestaltet.

Das Abendmahl trägt dieselben Züge eines einheitlich durchgestalteten Raumblocks. Christus genau in der Mitte des ganzen Feldes, aber unter Vermeidung symmetrischer Kompositionsanlage. Der Tisch wirkt nicht

sprengend, sondern als Raumzentrum, um das die Figuren sich im Kreise zusammenschließen. Dieser Eindruck wird verstärkt durch die von Christus nach beiden Seiten abfallende Linie der Kopfhöhe, durch das Vorziehen der beiden Randfiguren, wie durch die Rückenansicht des Judas. Es ist die freieste und zugleich die raumeinheitlichste Komposition der ganzen Passionsfolge.

Es handelt sich in dieser Entwicklung keineswegs um irgendeine „Auflösung" der körperhaften Erscheinung der Figuren. Die Naumburger Reliefs zeigen vielmehr einen eminent plastisch-dramatischen Stil. Jede Figur wird mit der ganzen Wucht ihrer körperlichen Existenz in die Aktion geworfen. Und hierin ist in Naumburg auch eine bedeutende Steigerung gegenüber der Art der Mainzer Reliefs zu verspüren. Ja, in den Naumburger Lettnerskulpturen erreicht der plastische Reliefstil des frühen 13. Jahrhunderts eine letzte Reife. Es gibt kein anderes Beispiel von Reliefskulpturen, in denen bei stärkster Anspannung der körperbildenden und körperdarstellenden Werte in den Einzelfiguren ein so enger gruppenhafter Zusammenschluß erfolgt. Es ist bezeichnend, wie der Eigenwert einer jeden Szene sich gegen die benachbarte absetzt. Ausdruck dessen sind die die Felder isolierenden, selbst kräftig körperhaft betonten Säulen als Trennungszeichen.

Die Gewandbehandlung ist die spezifisch hochgotische, das heißt: das Gewand ist völlig von dem darunter frei und organisch bewegten Körper gelöst, eine in breiten Bahnen und Falten um einen festen Kern sich legende, selbst stofflich frei bewegte Hülle.

Der Chorraum. So eng der Westchor materiell dem Dom als Abschluß verbunden ist, er erscheint durchaus wie ein Raum eigener Existenz und ist mit dieser Absicht geschaffen. Der Raum war aus ungünstigen Bedingungen zwischen den Untergeschossen zweier älterer Türme heraus zu entwickeln. Dies geschieht, indem zwischen die Türme im Anschluß an das Langhaus, jedoch ohne sich dabei an die im Mittelschiff gegebenen Maße zu halten, ein Chorquadrat eingeschoben wird, das fast zur Hälfte über die Westflucht der Türme vorspringt und durch ein Polygon aus



122. Pilatus Naumburg, Dom, Lettner

fünf Seiten des Achtecks geschlossen wird. Die zwischen Türmen und Chorquadrat verbleibende schmale Raumschicht (mit dem Zugang zu den Turmtreppen) wirkt in den Innenraum (Abb. 124) hinein, indem die eine Hälfte der Chorwände sich in riesiger Spitzbogenarkade zu dieser dunklen Raumschicht hin öffnet (jetzt durch Orgel und Verlängerung des Laufgangs ausgefüllt). Es mag dahingestellt bleiben, welcher Absicht diese Wandöffnung diente. Sollte der Einblick in neue Räume gewährt

werden? Oder war es künstlerische Absicht der Raumgliederung, den Raum von der dunkelsten Folie in stetem Schritt zu den Quellen des farbigen Lichtes im Chorpolygon zu entwickeln?

Trotz der Kontraste der einzelnen Raumteile zueinander – das Geschlossene gegen das Geöffnete, das Dunkle gegen das Lichte, das tiefer Gelegene gegen das Erhöhte – wird doch durch ein Zusammenspiel aller das Ganze gliedernden Kräfte eine Einheit von vollendeter Reinheit und Ruhe der Erscheinung erreicht. Es ist die Schönheit des plastisch durchgeformten gotischen Raumblocks, die sich hier offenbart in einer so prägnanten Sprache, daß man fragt: War hier der Baumeister ein Bildhauer, oder war es der Bildhauer, unter dessen modellierenden Händen sich der Raum formte? Die Fenster sind wie mit dem Messer aus der Mauersubstanz herausgeschnitten. In weiser Mäßigung sind die durchlichteten Raumgrenzen nicht völlig durchbrochen. Die Mauer bleibt als Hülle bestehen. Die Fensteröffnungen selbst zeigen einfache, aber höchst kraftvolle zweiteilige Gliederung mit einer im Sechspaß ausgeschnittenen Steinscheibe in der Spitze.

Für die plastische Gliederung des ganzen Raumblocks als einer Einheit spielt die Gewölberegion mit ihren biegsamen und scharfen Rippenläufen eine entscheidende Rolle, indem das sechsteilige Gewölbe im Chorquadrat und die aus den Ecken des fünfseitigen Abschlusses aufsteigenden Dienste und Rippen unmittelbar als zusammengreifende Form empfunden werden. Die Gewölbekappen reichen zudem verhältnismäßig tief und körperhaft nahe herab. Wo die beiden großen Raumabschnitte aufeinanderstoßen, läuft ein breiter Gurtbogen auf stärker gebildeter Vorlage durch, und die Dienste sammeln sich hier zu vollerer Gruppe. Die Anwendung des sechsteiligen Gewölbes im Chorquadrat lag deswegen nahe, weil die beiden Wandhälften nicht gleichmäßig behandelt und doch zur Einheit gefügt werden sollten.

Am auffallendsten erscheint die Gliederung in den unteren Wandabschnitten. Die Sockelzone im Chorquadrat ist über dem Gestühl mit einer in dichtester Reihung gedrängten Blendarkatur mit Kleeblattbögen



123. Christus — Naumburg, Dom, Lettner

belebt, die noch auf die Innenseiten des Lettners bis an die Spindeltreppen übergreift. Von der jetzt vorhandenen Baldachinreihe, mit der diese Säulenstellungen nach oben überwölbt sind (sie gehören der Restauration an), sind die Türmchen abzuziehen. Die ganze Anordnung ist darauf berechnet, dem Aufbau der Wand alles Lastende zu nehmen.

So wie diese reiche plastische Bewegung des untersten Wandabschnitts den Chorquadratraum als eine Einheit kennzeichnet, kontrastiert sie sehr

wirkungsvoll zu den großen, klar gerahmten, glatten Flächen unter den Fenstern im Polygon als einem ganz anders akzentuierten Raumteil. Die Einigung der Gegensätze erfolgt in einem weiteren Horizontalmotiv, in welchem das gesamte Gliederungssystem kulminiert: in dem Laufgang mit dem Figurenzyklus. Im Chorquadrat ist die originale Disposition (Abb. 124) durch die Restaurierung verdorben. Der Laufgang beginnt ursprünglich in der Mitte der Seitenwand als eine in die massive Raumgrenze gleichsam eingehöhlte Raumschicht, die sich nach dem Chorinnern in eine giebelgekrönte Arkadenstellung öffnet und die in Höhe der Fensterbänke sich um den Gesamtraum herumlegt. Wo diese Raumschicht im Polygon auf die vertikale Gliederung stößt, durchhöhlt sie auch diese in offenen Bogenstellungen. Die Idee dieses verbindenden Laufganges erhält ihre faszinierende Gedankenfülle aber erst dadurch, daß die markantesten Punkte der umlaufenden Raumschicht durch die monumentalen Figuren der Stifter besetzt sind, in denen die plastische Formbewegung des Laufgangs sich zu organischen Gebilden gleichsam verkröpft.

Die Stifter. Das Thema dieses Zyklus (Abb. 125–135) war bestimmt durch den Willen des Bauherrn, die Ahnen seines Geschlechtes als Stifter sprechen zu lassen. Wir kennen den offenen Brief, den Bischof Dietrich II. von Naumburg 1249 an alle Angehörigen der Diözese richtete, um sie zu Beiträgen für die Vollendung des Dombaues aufzufordern. In diesem Aufruf werden die Stifter genannt, qui per primam fundationem maximum apud deum meritum et indulgentiam peccatorum suorum promeruerunt. Als fundatores – es sind lauter Eckardiner und Wettiner – werden folgende Namen erwähnt: Hermannus marchio, Regelyndis marchionissa, Eckehardus marchio, Uta marchionissa, Syzzo comes, Cunradus comes, Wilhelmus comes, Gepa comitissa, Berchta comitissa, Theodericus comes, Gerburg comitissa. Die Liste stimmt jedoch nicht ganz mit der Reihe der ausgeführten Bildsäulen überein. Eine Frau fehlt. Dafür sind zwei Männer neu aufgenommen. Der größte Teil der männlichen Personen läßt sich durch die erhaltenen (erneuerten) Reste der Inschriften auf den Schilden identifizieren. Im Polygon des Altarraums stehen von dem im Bischofs-



124. Inneres des Westchors vor der Wiederherstellung Naumburg, Dom

brief erwähnten Männern Wilhelm von Kamburg und Sizzo; außerdem zwei andere, Timo von Kistritz (qui dedit ecclesiae septem villas, wie auf seinem Schilde steht) und Dietmar mit dem inschriftlichen Namenszusatz comes occisus, der wohl auf seinen Tod im gerichtlichen Zweikampf zu beziehen ist. Auch Dietmar wird in einem Mortuologium als fundator erwähnt.

Die dem Altare nächsten und daher bevorzugtesten Plätze, die auch architektonisch betont sind, an der Stelle, wo Altarraum und Chorquadrat

zusammentreffen, sind von je einem Ehepaar besetzt. Rechts stehen Markgraf Ekkehard, dessen Namen die Schildinschrift nennt, und seine Gemahlin Uta; gegenüber Hermann und Regelindis, deren Namen sich aus dem Zusammenhang der Liste ergeben. So verbleiben im Chorquadrat noch vier Personen, von denen die männliche auf der linken Seite als Konrad bezeichnet ist. Demnach kann für die andere Mannesfigur, wenn man der Liste folgt, nur der Name Dietrich in Frage kommen. Zur Benennung der beiden Frauengestalten hat man die Wahl zwischen Bertha, Gepa, der Gemahlin Wilhelms von Kamburg, und Gerburg.

Der Gedanke Bischof Dietrichs, die Stifter seines Geschlechts in Monumentalfiguren zu verewigen, entstammt dem Ahnenkult des 13. Jahrhunderts. Dieser Ahnenkult lag indessen wesentlich auf dem Gebiete der Grabplastik. Es war eine einzigartige schöpferische Tat des Naumburger Meisters und seines Auftraggebers, diejenigen, denen als Ahnen ein Mal errichtet werden sollte, hier in leibhafter Gegenwart als Profanfiguren, in der Tracht der Zeit, mit den Waffen in der Hand, im Innern eines Kultraumes erscheinen zu lassen an einem Platze, der bis dahin nur biblischen Gestalten zukam. Keine Heiligen, sondern Adlige des 13. Jahrhunderts sind dargestellt! Insofern erleben wir hier die Säkularisation der Säulenfigur.

Gleichwohl wäre es ein Irrtum, im Naumburger Westchor Renaissancestimmung zu suchen. Weder der Profancharakter dieser Stifter, noch der in ihrer Stilbildung hervortretende Zug von Lebensnähe, von Realismus und Porträthaftigkeit können darüber hinwegtäuschen, daß diese Gestalten von Grund ihres Wesens her der Gotik angehören, daß sie gar nicht anders als aus der mittelalterlichen Gedankenwelt zu verstehen sind. Die Bedeutung, die ihnen in ihrer Anwesenheit im Kultraum zukommt, ist grundsätzlich verschieden von derjenigen etwa der Medici in Michelangelos Kapelle von S. Lorenzo. Die Idee der Medicikapelle vollendet sich in der Apotheose der Mitglieder der Familie Medici. Giuliano und Lorenzo erscheinen als Gipfel eines reichen pyramidalen Gruppenaufbaues, zu dem die Architektur als Kontrast hinzutritt. Der Triumph der



125. Dietmar — Naumburg, Dom, Westchor

Figur über die Architektur entscheidet. Gewiß fehlt in der Medicikapelle nicht das kultische Moment. Ja, gerade in dem Problem, die Verherrlichung der verstorbenen Persönlichkeiten auf Grund eines eigenen gedanklichen Systems und allegorischer Bildwerke zu vereinen mit der Idee des christlichen Kultraums und der Madonna als Kultzentrum, lag eine innere Diskrepanz, ein Dualismus der Forderungen, der in dem Schaffensprozeß Michelangelos an diesem Werk eine bedeutende Rolle spielt.

In Naumburg auch nur von der Möglichkeit einer solchen inneren Diskrepanz zu sprechen, wäre gänzlich ausgeschlossen. Im Naumburger Westchor treten die Figuren bei aller Betonung ihrer leibhaften Gegenwart zurück gegenüber der Bedeutung des Gotteshauses. Nur in ihrer Beziehung zur Kirche sind diese Stifter berechtigt, hier zu stehen. Und so deuten es einige der Nameninschriften an: qui dedit ecclesiae septem villas; Wilhelmus, unus fundatorum. Sie stehen also im Dienste der Idee dieses Kultraumes, und insofern sind sie nicht anders aufzufassen als die Heiligen an den Kirchenportalen, nämlich als Zeugen Gottes, dessen Verehrung der Raum dient. Die Medicikapelle ist anthropozentrisch, der Naumburger Westchor theozentrisch konzipiert.

Aber noch in einem anderen Sinne gehören diese Gestalten dem hochgotischen Mittelalter an. Sie sind Repräsentanten einer aristokratisch-ritterlichen Kultur. Und so zeigen auch die Naumburger Stifter trotz der geringeren Eleganz ihres Auftretens (im Vergleich zu französischer Lebensform) jene Distanz gebietende Haltung, die, verbunden mit einer Selbstsicherheit des Wesens und der Bereitschaft, in jedem Augenblick die ganze Persönlichkeit einzusetzen, diese Figuren als das stolzeste Ahnenbild deutschen Adels erscheinen läßt. Daß die Stifter hier als profane Gestalten, die der Welt angehören, auftreten, bedeutet nichts anderes als ein Zeugnis dafür, daß der mittelalterliche Gottesstaat alle Kreaturen umfaßt. Lebendige Menschen und Charaktere hat es in der Gotik so gut gegeben wie in der Renaissance. Aber was die beiden Epochen scheidet, ist, daß es im Mittelalter keine autonomen Menschen mit eigenen, von ihrer Privatexistenz aus gesetzten Zielen gab. Als mittelalterlich erweisen



126. Wilhelm von Kamburg — Naumburg, Dom, Westchor

sich die Naumburger Stifterfiguren also, insofern sie einer Gesellschaft angehören, deren geistige Existenz im mittelalterlichen Gemeinschaftsgedanken wie im Aufbau des Gottesstaates wurzelt. Diese Mitgliedschaft des Einzelnen an dem nach einem einzigen Pol orientierten Ganzen ist anschaulich niemals klarer gefaßt als in der unmittelbaren Verschmelzung der Figur mit dem feierlichen, plastisch gegliederten Rauminnern des Naumburger Westchors.

Als Säulenfiguren stehen die Stifter in unvergleichlich schöner Verbindung mit der Architektur (Abb. 126). Indem rechts und links von ihnen die Mauerteile durchbrochen sind und eine dunkle Raumschicht ihnen gleichsam hinterlegt ist, erhalten sie ein Höchstmaß von räumlicher Existenz. Innerhalb der Entwicklung der Säulenfigur verleiht die natürlich-organische Leibhaftigkeit der Erscheinung ihnen ein ungewöhnliches Maß von irdischer Schwere. Es gibt in der gesamten hochgotischen Skulptur keine Figuren, die mehr Standfestigkeit besäßen als die Naumburger. Gleichwohl sind sie nicht eigentlich kontrapostisch aufgebaut, und jedenfalls ist das plastische Problem der Ponderation nicht zum Ausgangspunkt der Stilbildung gemacht. Sie besitzen vielmehr diese Standfestigkeit als etwas Selbstverständliches, was zwar die Diesseitigkeit ihrer Erscheinung betont, keineswegs aber ihr Wesen als Säulenfigur aufhebt. Denn sie stehen durchaus nicht auf „fest gegründeter Erde“ oder auf einem den Boden vertretenden Sockel, sondern halten sich größtenteils auf einem schmalen Schaftring frei im Raume. Ihre Gewichtigkeit wird von der architektonischen Situation aufgehoben, die der imaginären Erscheinung des schwebenden Baldachinraumes hier grundsätzlich dieselbe Wirkung läßt, wie etwa bei den Evangelisten am Straßburger Weltgerichtspfeiler.

Es lassen sich auch in dieser Hinsicht keine größeren Verschiedenheiten denken als die zwischen Hochgotik und Renaissance. Und es wird stets vergeblich sein oder Zeichen eines völligen Unverständnisses für die Kunst des Mittelalters, wenn man hier die Grenzen verwischen will. Was die Naumburger Bildsäulen von der Renaissance scheidet, kann ein Blick auf den heiligen Georg des Donatello lehren, und zwar um so besser, als



127. Timo — Naumburg, Dom, Westchor

es sich auch hier um eine schildhaltende Figur handelt. Bei Donatello erst ist wahrhaft das Stehen auf einem festen Boden als ein Nicht-Umschmeißen-Können dargestellt. Sein Georg ist ein Kraftprotz. Die Figur Ausdruck eines bloß materiell empfundenen Daseins. Jeder Zug an diesem Manne zeigt dabei einen den Körper beherrschenden, nach außen gerichteten Willen. Und entsprechend ist das Verhältnis zur Architektur. Die Nische von Or San Michele legt sich um den heiligen Georg wie ein Panzerturm, der nun die Statue wie ein Kraftzentrum in sich birgt.

Welch ein Gegensatz dazu der Wilhelm von Kamburg im Naumburger Westchor! Nicht bloß in der feingeschwungenen Haltung von hinreißend schöner Leichtigkeit der Bewegung, die im Vergleich mit dem Georg nun ihre Standfestigkeit einzubüßen droht, sondern auch im Geistigen! Er bleibt ganz passiv. Aber es ist keine Passivität als Grundform seines Wesens. Die Bereitschaft zur Aktion bleibt bestehen. Er hat nur kein Ziel. Sein Wille scheint ausgeschaltet. Er ist mit sich beschäftigt und mit seinem reichen Empfindungsleben. Aus seiner Gestalt spricht neben natürlichem Adel so viel Feinheit und Beweglichkeit des Geistes, wie man sie nur in einer sehr reifen Kultur zu finden pflegt. Gewiß hat der Naumburger Meister auch robustere Gestalten geschaffen als den Kamburg, aber nur ihr Körper ist robuster, nicht ihr Geist.

Den Eindruck von Lebensnähe dieser Figuren weiß der Naumburger Meister vor allem dadurch zu erreichen, daß er seine Gestalten als geistig beschäftigt charakterisiert. Gerade dieser den Naumburger Figuren so eigentümliche Zug ist Anlaß zu verschiedenen Interpretationen geworden, indem man eine besondere Ursache für die Aufmerksamkeit der Stifter suchte. Schmarsow hat gemeint, es sei der symbolische Vorgang des Meßopfers, unter dessen Eindruck die Figuren im vorderen Raum ständen, und gegenüber den vier Personen an den Diensten des Chorhauptes spricht er von einem bühnenmäßigen Auftritt, was dann von Bergner willkürlich weiter ausgedeutet wurde. Das ist indessen die Deutung einer Generation, die gern nach einem novellistisch aufgefaßten „Bild der Zeit" suchte und die Einheit der Figurenkomposition nun in der gemeinsamen



128. Sizzo

Naumburg, Dom, Westchor

Teilnahme an einem bestimmten, dramatisch sich abspielenden Vorgang sah. Die Figurenbewegtheit ist hier aber keineswegs als eine Aktion oder Teilnahme an einer Handlung aufzufassen. Abgesehen davon, daß einige Figuren – je nach der „Handlung", die man voraussetzt – sich einer solchen Deutung bestimmt widersetzen, ist es auch gar nicht die Art der monumentalen Figurenzyklen des 13. Jahrhunderts, so zu erzählen. In der psychischen Bewegtheit der Naumburger Stifter ist vielmehr ein allgemeines geistiges Wachsein gegeben, das einer besonderen Deutung nicht bedarf, da es auf kein bestimmtes Ziel gerichtet ist. Sie ist ein künstlerisches Mittel, die spezifische Lebensnähe dieser Figuren darzustellen. Vor allem dadurch, daß diese psychische Bewegtheit in einem sehr fein beobachteten Verhältnis zu der körperlichen Bewegtheit steht.

Die Körperhaltung der Figuren gewinnt etwas natürlich Ungesuchtes gerade dadurch, daß sie mit der Aufmerksamkeit nicht gleichgerichtet ist. Daher das etwas Passive, das wir bereits bei Wilhelm von Kamburg betonten. Der Wille ist entspannt. Nicht etwa als Ausdruck von Schwäche. Jede Figur atmet kraftvolles Wesen. Aber das Willensleben ist in ihnen gleichsam nur latent vorhanden. Das Tun der Hände vollzieht sich in einer Art von Reflexbewegung, denn die Gedanken sind mit anderem beschäftigt. So entsteht beispielsweise der Eindruck des Lebensvollen und Selbstverständlichen in der Art, wie in stets verschiedener, dem Träger ganz unbewußten Weise die Waffen getragen werden. Bei Ekkehard fällt die reflexmäßige Bewegung auf, mit der er den Schildriemen über den Arm streift, bei Wilhelm von Kamburg oder Hermann die leichte Eleganz, mit der sie in einem Griff Schild und Schwert umspannen. Aber das Absichtslose der Bewegung gilt auch für die gesamte Körperhaltung. Der Körper ist nicht aus einer willensmäßig vollzogenen Körperaktion bewegt, sondern bleibt bloß Folie für die innere psychische Bewegtheit, die den geistigen Ausdruck des Kopfes bestimmt und zuweilen bis zur Empfindsamkeit gesteigert erscheint. Dieser Dualismus von Körper und Geist, insofern beide verschieden gerichtet sind, bezeichnet zugleich das völlig Unantike dieser Monumentalfiguren. Und hier liegt auch die Er-



129. Ekkehard und Uta — Naumburg, Dom, Westchor

klärung, warum die möglichen, aus der Ponderation herzuleitenden Motive ganz nebensächlich für die plastische Formung der Figur bleiben.

Es ist das Geheimnis der Kunst des Naumburger Meisters, daß der bezwingende Eindruck von Lebensnähe in ihr sich unmittelbar verbindet mit dem Eindruck von Größe und Strenge der Form: das Zeichen der klassischen Vollendung des hochgotischen Stils. Was schon von der Gesamtanordnung der Figuren als einer in großen Intervallen gegebenen rhythmischen Folge der Bildsäulen gilt, daß die Beziehung zum Ganzen stets klar ausgesprochen bleibt, das gilt nicht minder für die Behandlung der Einzelfiguren und ihren kompositionellen Zusammenhang mit der Architektur. Die höchste Wirkung ist im Chorquadrat erreicht, der Einklang von Figur und Architektur schlechthin einzigartig. An Genie, an eruptiver Gewalt des Ausdrucks ist der Bamberger überlegen. Aber an „Kultur" des Auges, an künstlerischer Feinfühligkeit für kompositionelle Werte wird kein mittelalterlicher Bildhauer dem Naumburger Meister den Rang streitig machen können.

Er ist der erste, der gezeigt hat, was es bedeutet, zwei Figuren – hier sind es Mann und Frau – nicht bloß als zwei nebeneinander befindliche Skulpturen zu geben, sondern sie als eine geformte Gruppe erscheinen zu lassen. Die Bedingungen der Reliefskulptur am Bamberger Georgenchor sind andersartig, als daß sie zum Vergleich dienen könnten, und sonst besitzt weder der Bamberger Meister noch der Straßburger das Problem. Sie komponieren ihre Figuren in zyklisch koordinierender Folge oder wie bei dem Ekklesia-Synagoge-Motiv als Kontrast zweier räumlich weit getrennter Einzelfiguren. Am ehesten kommt der Meister der Visitatio an der Reimser Westfassade der Aufgabe nahe. Aber abgesehen davon, daß hier eine Gruppenbildung durch die architektonische Situation in keiner Weise motiviert wird, so sind die beiden Frauen doch hauptsächlich inhaltlich und durch Gebärde verbunden. Bei Ekkehard und Uta in Naumburg erwächst rein aus der Form heraus das künstlerische Prinzip der Gruppe, d. h. die Einzelfiguren erscheinen als Teile eines Formganzen. Die inhaltliche Beziehung als Ehepaar bleibt dabei ganz im allgemeinen,



130. Hermann und Regelindis Naumburg, Dom, Westchor

aber doch so, daß man spürt, Mann und Frau gehören als Menschen zueinander, und insofern ist die Form hier ein ganz neuer Ausdruck für die Ehegemeinschaft in der Auffassung des Mittelalters. Wie wenig das Motiv allein zur Gewinnung ebendieser Gruppenform beitragen kann, lehrt ein Blick auf die Figuren von Heinrich und Kunigunde an der Bamberger Adamspforte oder das Doppelgrabmal Heinrichs des Löwen in Braunschweig.

Von entscheidender Bedeutung für die kompositionelle Bindung bei Ekkehard und Uta ist, daß beide Figuren auf eine Mittelachse bezogen erscheinen und darin das Verhältnis der Nebendienste zum Hauptdienst widerspiegeln. Die Konsole der gleich unterhalb der Baldachine abbrechenden Säulenvorlage reicht noch zwischen die Köpfe der Figuren hinab. Dazu kommt, daß gewisse Formenzüge parallel verlaufen: die vertikalen Konturlinien des Mantels, die bei der Uta auch in der Binnenzeichnung auftreten, die Bewegung der linken Arme, die Haltung der Köpfe. Beide Köpfe stehen mit gleicher Blickrichtung. Um so deutlicher wird die Drehung Ekkehards im Oberkörper wahrgenommen. Die vorgenommene rechte Schulter – motiviert durch das Übergreifen des Unterarms – wird zugleich als eine Wendung zur Nachbarfigur aufgefaßt.

In dem gegenüberstehenden Paar Hermann und Regelindis ist die allgemeine Anordnung die gleiche. Die Parallelbewegungen des Formenablaufs liegen auf der rechten Seite der Figuren in der Art, wie der Mantel von der Schulter herabkommt, in der Lage der Unterarme und der betonten Diagonale von Schildgrenze auf der männlichen, von Mantelfalten auf der weiblichen Seite. Schließlich ein wichtiges Moment für die Bindung zur Gruppe ist die gemeinsame, im Ausdruck so verschiedene Wendung der Köpfe zur Mittelachse.

Der Vergleich der beiden Paare legt indessen bereits eine Betrachtung des Stils nahe. Trotz des vorherrschenden Eindrucks der Einheitlichkeit im Skulpturenschmuck des Naumburger Westchors haben wir weder dem Stil noch der Qualität nach eine homogene Reihe vor uns. Ich unterscheide zunächst unter den männlichen Figuren zwei Gruppen, die beide



131. Kopf des Ekkehard — Naumburg, Dom, Westchor

in sich noch einmal zu teilen sind. Zur ersten Gruppe gehören Wilhelm, Timo, Dietmar und Konrad. Sie würden sämtlich dem Chorhaupt angehören, wenn man Konrad an Stelle des Sizzo angebracht denkt. Für die Gewandbehandlung der Gruppe ist charakteristisch, daß die Faltenzüge des Mantels die Rundung der Figur vom Rücken her umgreifen und so im Sinne der Stilstufe, wie sie an den Reimser Querschiffassaden durch die oberen Königsfiguren vertreten wird, den kubischen Gehalt der Figur betonen. Das Reimser Prinzip, eine Gewandfigur zu behandeln, tritt in Naumburg am deutlichsten beim Dietmar (Abb. 125) hervor, ohne daß doch an Abhängigkeit von einer bestimmten Figur zu denken wäre. Der Kontrast des diagonal über den Leib geführten Mantels zu den vertikalen Röhrenfalten des Rockes bildet das Schema bei Dietmar wie bei Konrad. Doch zeigt sich beim Dietmar eine gewisse Unbeweglichkeit und Starrheit der Formensprache, daß sie zwar einigen der Reimser Königsfiguren durchaus entsprechen würde, aber im Vergleich etwa mit Wilhelm von Kamburg nur als Gehilfenarbeit bewertet werden kann (wie bereits Schmarsow annahm). Ob nicht auch der Konrad, obwohl die entsprechenden Gewandpartien lebendiger gearbeitet sind, als Gehilfenwerk angesehen werden muß, läßt sich schwer beurteilen, da die Figur die am schlechtesten erhaltene von allen Naumburger Skulpturen ist.

Die genialste Figur dieser Reihe ist die des Wilhelm von Kamburg. Jeder Zug von der Hand eines Meisters! Das plastische Formprinzip der Gewandbehandlung ist auch hier in den den Körperblock rund umgreifenden Faltenzügen des Mantels gegeben, aber dieser Formgedanke erscheint nun völlig original entwickelt aus der Konzeption der Figur heraus, schon in der Art, wie der rechte Arm im Mantel eingewickelt zur Schulter hochgreift, und wie nun die ganze Figur in schraubenförmiger Bewegung aufsteigt. Die Stilbildung ist hier so individuell schöpferisch, daß selbst die historischen Voraussetzungen kaum noch zu greifen wären, wenn nicht die obengenannten Gehilfenarbeiten den Weg wiesen. Schon allein nach der Ausdrucksbewegtheit der Figur tritt der Naumburger



132. Dietrich — Naumburg, Dom, Westchor

Meister mit diesem Bildwerk zuerst als ein Kongenialer dem Josephsmeister von der Reimser Westfassade gegenüber.

Von verwandter Lebendigkeit in Bewegung und psychologischer Charakterisierung steht dem Wilhelm von Kamburg der Timo zur Seite.

Zur zweiten Gruppe gehören Hermann und Sizzo, Ekkehard und Dietrich. Das Prinzip der Gewandbehandlung hat sich von Grund auf gewandelt. Die den Körperblock umgreifenden Faltenzüge fehlen. Das Gewand fällt in größeren Flächen, durchsetzt mit vertikal laufenden Röhrenfalten, herab. In der ersten Gruppe erscheint der Stoff gespannter und dichter anliegend. Jetzt löst er sich mehr vom Körper. Es sind die Stilunterschiede von Reims und Amiens, die hier noch bemerkbar werden. Und in der Tat erscheint gerade beim Hermann das Motiv des Gewandhebens genau wie in den Mainzer Lettnerreliefs auf der Seite der Seligen, die mit dem entsprechenden Tympanonstreifen von Amiens zusammengeht. Doch sind innerhalb dieser Gruppe weitere Unterschiede zu machen. Zunächst sind die Figuren des Hermann und Sizzo nicht gleichwertig. Der Sizzo ist ein unter Benutzung des Hermann entworfenes Werk. Man vergleiche die Linienführung der von rechts nach links abfallenden Schulter, die Bewegung des rechten Armes, die Faltenzeichnung auf der linken (schildfreien) Seite. Zudem ist die Formbehandlung beim Sizzo merkwürdig flau. Wie flach und unlebendig läuft der im Zickzack umgeschlagene Mantelsaum neben dem Schildrand her. Wie es hätte aussehen sollen, lehrt ein Blick auf den plastisch sich wölbenden Mantelsaum der Regelindis. Auch das Verhältnis von Schildgröße zum ganzen Körper wirkt beim Sizzo ungünstig, obwohl hier mit dem geschulterten Schwert ein ganz anderer Kompositionszusammenhang gesucht wird. Die Figur erscheint in zwei Hälften geteilt, während beim Hermann schon durch die weit nach oben geführte Diagonale des kräftig unterschnittenen Schildrandes ein einheitlicher Formenzusammenhang erreicht wird. Der Kopf des Sizzo vermag den ungünstigen Eindruck kaum zu verbessern, weder wenn man das Haar mit den fein geformten Locken des Hermann, noch wenn man die subtile Mo-



133. Gerburg — Naumburg, Dom, Westchor

dellierung der Gesichtsoberfläche bei Wilhelm, Timo, Ekkehard oder Dietrich vergleicht. An eine Vorstufe zum Hermann zu denken, verbieten gerade die Übereinstimmungen. So kann der Sizzo nur als Gehilfenarbeit gelten.

Die stilistisch durchgebildetsten Figuren in dieser Gruppe der männlichen Gestalten sind Ekkehard und Dietrich auf der Nordseite. Nicht daß das Prinzip der Gewandbehandlung gewechselt wird – es ruht auf derselben Basis wie beim Hermann –, aber die Komposition der Figur ist reifer, differenzierter, in der Bewegung großartiger, in der Akzentuierung sicherer, und der Zusammenhang mit der Architektur wirkt für den Aufbau bestimmender. Gerade dies veränderte Verhältnis zur Architektur ist für die Scheidung der ersten und zweiten Gruppe wichtig. Man mag den Dietrich mit dem Timo oder dem Wilhelm von Kamburg vergleichen, so wird deutlich, wie die differenzierte Bewegung z. B. des Wilhelm verbunden ist mit einer stärker hervortretenden Autonomie der Bildsäule gegenüber der Architektur, wie dagegen schon der Hermann „dekorativer" wirkt und nun schließlich der Dietrich in der breiten Fülle seiner Gestalt sich in einem ganz neuen Sinne der Vertikalgliederung der Architektur einordnet, ohne deswegen an Eigenwert zu verlieren. Sehr bezeichnend, wie in dieser Hinsicht beim Dietrich der neue Reichtum der Vertikalfalten wirkt, sowohl in dem vom rechten Unterarm herabfallenden Gewandstück wie unterhalb des Schildrandes. Die Figur erscheint nun mit einer besonderen Feinheit der künstlerischen Absicht in die umgebende Architektur „eingezeichnet"! Nicht anders steht es mit der Figur des Ekkehard. Verglichen mit dem Hermann wirkt sie schon durch die Gürtung wie durch die Bewegung des Oberkörpers reicher gegliedert, so daß die Entwicklung von Hermann zu Ekkehard und Dietrich hinführt. Ekkehard und Dietrich sind auch im Ausdruck der Persönlichkeit verwandt. Beides Gestalten von einer prachtvollen Selbstsicherheit des Wesens, mit einem ganz freien, durch keinen Affekt gelenkten Blick, von einer drängenden Lebensfülle, die hier zu vollkommenster Form durchgebildet erscheint.



134. Gepa — Naumburg, Dom, Westchor

Die Frauengestalten stehen sämtlich in der zweiten Gruppe. Ist die beschriebene Entwicklung richtig, so muß auch in ihnen eine entsprechende stilistische Abfolge aufweisbar sein. Sie ist in der Tat vorhanden. Die Reihenfolge lautet: Regelindis, Gerburg, Uta, Gepa (der Einfachheit halber sei dieser in dem offenen Brief von 1249 genannte Name beibehalten).

Die Figur der Regelindis läßt in einem Punkte noch an die Formprinzipien der ersten Gruppe denken: in den aus der Tiefe um die Rundung der Figur herumgreifenden Faltenzügen des Mantels. Sie laufen beiderseits der Figur nach der den Mantel zusammenziehenden Hand empor. Aber nun ist diese Regelindis eine durchaus einfache Natur und hat nichts von der reichen Nuancierung des Ausdrucks, wie etwa der Wilhelm von Kamburg und Timo von Kistritz. In der Formbewegung ist die Figur sehr plastisch klar, kubisch geschlossen empfunden. Charakteristisch die straff um Schultern und Ellenbogen geführten Flächen des Mantels. Diese plastisch gleichmäßige und verhältnismäßig einfache Formung der Figur wird bei den folgenden Bildwerken immer mehr abgelöst von kontrastreicheren Bildungen unter Verzicht auf direkte Tiefenmotive der Faltenbewegung.

Während Regelindis durch ihre unkomplizierte Art und durch das Gewinnende ihrer von Herzen kommenden Fröhlichkeit stets die Blicke auf sich zog, bezwingt die Gestalt der Gerburg durch eine unglaublich feine Erzogenheit ihres Wesens. Es ist die vornehmste Frauenerscheinung in der gesamten deutschen Skulptur, säulenhaft schlank, der Kopf in wundervoll leichter und doch gemessener Bewegung zum Lettner hingewendet – die einzige Figur, die in diese Richtung blickt. Die linke verhüllte Hand mit dem Buch holt den Mantel noch aus der Tiefe nach vorn. Die Ansicht von dieser Seite, verglichen mit der entsprechenden der Regelindis, läßt erkennen, wie weit der Zusammenhang reicht, aber auch wieviel reicher die Zeichnung bei der Gerburg durchgeführt ist. Die Rechte hält den Mantel geöffnet, so daß der Saum lotrecht herabfällt (Hand und Mantelsaum ergänzt). Der Verlauf der lang durchgezogenen Rockfalten wird durch das hervortretende Knie bestimmt. Die beiden



135. Kopf der Gepa — Naumburg, Dom, Westchor

Fronthälften dieser Figur zeigen einen leisen Ansatz zu flächig gesehener Kontrastbewegung der Form.

In der Figur der Uta kontrastieren die beiden Fronthälften stärker gegeneinander: links große, glatte Flächen in einem Zuge von Kopf bis zu Füßen, rechts geballte Form, Gewandbausch, alles sich konzentrierend auf die feingliedrige Hand – die schönste Hand, die der Naumburger geschaffen hat! Die Figur ist wie alle Naumburger Figuren dieser zweiten Gruppe rein frontal entwickelt, aber im Unterschied zur Regelindis so, daß die seitlichen Faltenzüge für die Auffassung der plastischen Formbewegung unwesentlich bleiben. Daß die Gewandkomposition der Uta nicht ohne den Ekkehard zu denken ist – die Verhüllung wirkt erst richtig neben dem geöffneten Mantel und dem frei übergreifenden Arm –, will hier besonders bemerkt sein. Es spricht daraus auch für die Gesamtgruppe eine stärkere Differenzierung der Form im Vergleich mit dem gegenüberstehenden Paar, bei dem solche Tendenzen kaum zu Worte kommen. So gehört dahin, daß Uta kleiner von Gestalt ist als Ekkehard. Hermann und Regelindis sind gleich groß gegeben!

Die für die Entwicklung der bisher betrachteten Folge bestimmende Absicht, die Einzelfigur in sich immer kontrastreicher in der Frontfläche zu gliedern, im Zusammenhang mit einer zunehmenden Angleichung an die Architektur, erreicht ihre höchste Steigerung in der Figur der Gepa. Die Gliederung ist hier im ganzen aus dem Erscheinungsgegensatz der Vertikalen zur Horizontalen gewonnen. Links (wie bei der Uta) die großen durchlaufenden Röhrenfalten. Rechts wird das kontrastierende Formmotiv aus der Horizontallage des geöffneten Gebetbuches entwickelt, dessen leichte Knickung in den unterwärts liegenden Faltenzügen aufgenommen wird. Zugleich bietet die Figur wieder ein vollendetes Beispiel für die Einordnung in die Architektur. Es ist das einzige Bildwerk, das nicht vor einer Säule, sondern vor glatter Wand steht. Aber so, daß die Figur unverrückbar zwischen die das Wandstück rahmenden Säulen gesetzt erscheint. Die Kelchkapitelle wirken wie eine den Schultern sich anschmiegende Form, und die horizontalen Deckplatten markieren die



136. Der Gekreuzigte — Naumburg, Dom, Westlettner

Stelle, wo der Kopf sich heraushebt. Dieser Kopf ist dem Empfindungsgehalt nach der psychologisch komplizierteste in der Reihe der Naumburger Figuren. Erstaunlich, wie er gegenüber dem grandiosen Gewandaufbau sich Geltung zu verschaffen weiß.

Überblickt man die beiden durch ein grundverschiedenes Gewandprinzip getrennten Gruppen im ganzen, so erhebt sich sofort die Frage: Stellen sie zwei Phasen innerhalb der Entwicklung eines Meisters dar, oder haben wir hier zwei verschiedene Künstlerpersönlichkeiten vor uns? Im ersten Fall ergibt sich eine Schwierigkeit: Hermann und Regelindis lassen sich nicht zwischen die Hauptfiguren der Chorpolygongruppe und der Ekkehardgruppe einreihen. Andererseits würde bei Ausschaltung von Hermann und Regelindis eine Kontinuität der Stilentwicklung von Wilhelm von Kamburg etwa zu Ekkehard schwer erweisbar sein.

Im zweiten Fall würden Hermann und Regelindis als Ausgangspunkt eines logisch sich entwickelnden Figurenproblems angesehen werden können. Timo und Wilhelm wären dann von einer anderen Meisterhand gearbeitet, die indessen doch dem leitenden Meister in der Durchführung der Figuren zur Unterordnung verpflichtet gewesen sein muß. Denn die Verwandtschaft zwischen zwei einander sonst so fernstehenden Gestalten wie Wilhelm und Gepa (vgl. Titelbild u. Abb. 135) in der Durchzeichnung des Kopfes, in dem, was man die Familienähnlichkeit der Figuren nennen könnte (Augen, Mund und die feine, schmalrückige Nase mit dem zartgebildeten Nasenflügel, das charakteristische Profil im Übergang von der Stirn zur Nase!), ist so groß, daß sie nur erklärt werden kann, wenn man die Physiognomien als Varianten der gleichen zugrunde liegenden Vorstellung eines beseelten Kopfes nimmt.

Eine Lösung dieser Schwierigkeiten kann ich nur sehen, wenn von einem Hauptmeister, der für das Ganze verantwortlich ist, und verschiedenen ausführenden Kräften gesprochen wird, die dem Führer gegenüber mehr oder minder große Selbständigkeit besitzen. Es fehlt uns jede genauere Vorstellung von der Arbeitsteilung in einer mittelalterlichen Bauhütte.



137. Maria Naumburg, Dom, Westlettner

Die Entstehungszeit der Naumburger Stifterfiguren ist bestimmt einerseits durch das Datum 1249 des offenen Briefs Bischof Dietrichs II., dann durch den Umstand, daß der Grabstein des Grafen Ernst von Gleichen (gest. 1264) im Erfurter Dom bereits die Naumburger Skulpturen voraussetzt.

Für die zeitliche Stellung des Lettners fällt vor allem die Verwandtschaft mit dem auf 1239 datierbaren Mainzer Lettner ins Gewicht. Greischel setzt den Entwurf des Naumburger Westlettners in die ersten Jahre nach der Weihe des Naumburger Langhauses von 1242. Demnach wäre wenigstens die Lettnerarchitektur vor den Stifterfiguren begonnen.

Die Frage, ob die Lettnerreliefs früher oder später entstanden sind als die Stifterfiguren, ist verschieden beantwortet, ein entscheidender Beweis jedoch niemals geführt worden. Dehio nimmt sogar einen von dem Schöpfer der Stifter verschiedenen Meister an. Doch zeigt der Stil der Passionsszenen so viele Beziehungen zu den Bildsäulen des Chorquadrats (Gruppe II der oben vorgenommenen Scheidung), daß die Entwürfe zu den Reliefs zweifellos dem Hauptmeister zuzuschreiben sind. Unter Berücksichtigung des Umstandes, daß überall dort, wo das zeichnerisch Scharfe der Formengebung hervortritt, sich eine zweite ausführende Schülerhand bemerkbar macht, halte ich die Reliefs für früher begonnen. Zum Teil mag die Ausführung neben den Arbeiten im Chor einhergegangen sein.

Daß der Naumburger Hauptmeister über bedeutende Hilfskräfte verfügte, zeigt eine weitere Arbeit am Lettner selbst: die Kreuzigungsgruppe, die, thematisch aufs engste mit dem übrigen figürlichen Schmuck verbunden, der Anordnung nach im Zentrum steht (Abb. 112).

Es gibt keinen Kruzifixus, der wie hier die Symbolik des Wortes „ich bin die Tür“ so unmittelbar zwingend veranschaulicht wie dieser ans Kreuz geheftete Leib des Herrn in Naumburg (Abb. 136), unter dessen ausgebreiteten Armen jeder hindurchgeht, der den Chor betreten will. Zugleich ist dieser Gekreuzigte ein wichtiges Zeugnis für die einschneidende Wandlung, die sich während des 13. Jahrhunderts in der Auffassung der



138. Johannes Naumburg, Dom, Westlettner

Erlösergestalt vollzieht. Die Drastik des Geschehens, die Lebensnähe, die der Naumburger Meister gern aufsucht, gibt auch diesem Christus ein ganz neues, bis dahin nicht gekanntes Aussehen. Es ist nicht mehr die heroische Gestalt des Tod-Überwinders, wie noch die voraufgehenden Darstellungen der sächsischen Skulptur sie zeigen, sondern dargestellt ist jetzt der Tod-Erdulder, der den Todesschmerz empfindende Leib, dessen Leiden das Antlitz zu krampfhaftem Ausdruck verzerren. Der Körper schwer, gedrungen, ohne Adel, aber in der Zusammenfassung der Masse zu einer einzigen durchlaufenden Bewegung wiederum neuartig und bedeutend in der Komposition.

In der Kreuzigungsgruppe erreicht das affektbetonte Dasein der Naumburger Gestaltenwelt seine höchste Steigerung, wenn auch nicht die künstlerisch hohe Durchbildung wie in den Stifterfiguren. Maria und Johannes (Abb. 137, 138) sind unmittelbar auf den Beschauer bezogen, „dekorativ" wirksam berechnet auf den vor dem Lettnerdurchgang Stehenden. In der Figur der Maria äußert sich die Klage in dem starken Richtungsunterschied zwischen der ausgestreckten, auf den Erlöser deutenden Hand und dem zum Beschauer schmerzvoll gesenkten Haupt. Dazu das Pathos mächtiger Faltenzüge des Mantels, der die drohende Sprengung der Silhouette knapp verhindert. Ausgangspunkt für Komposition und Auffassung der Figur ist die Gepa (wie bereits Schmarsow bemerkte). Der Zusammenhang hier noch enger als die entsprechende Beziehung zwischen Johannes und dem Wilhelm von Kamburg. In der Gestalt des Johannes scheinen dem Empfindungsgehalt nach bereits Wirkungen des 14. und 15. Jahrhunderts vorweggenommen, indem das plötzliche Losbrechen heftiger seelischer Erschütterungen sich zur Gebärde formt. Der Körper wird herumgeworfen. Das Erheben der verhüllten Hände gibt das Ausgangsmotiv für das maestoso der Formbewegung, die sich in großartigem Schwung des Gewandes abzeichnet. Doch kommt im Zusammenhang mit der Kopfwendung und dem Schreitmotiv etwas Gesuchtes, Tragödenhaftes hinein. Der Schmerz wird demonstriert! Ganz deutlich zeigt es der Kopf (Abb. 139). Es ist der eines Darstellers, der seine Gesichtsfalten so legen



139. Johannes — Naumburg, Dom, Westlettner

kann, nicht einer, der es muß. Die Stilbildung des Naumburger Meisters ist hier bereits ins Virtuose umgedeutet!

Außer den im Westchor befindlichen Skulpturen gibt es einige weitere Arbeiten der Schule des Meisters, die hier außer Betracht bleiben können. Von den Auswirkungen seiner Kunst, die sich zeitlich wie räumlich erstaunlich weit erstrecken und die die nachwirkende Gestaltungskraft seiner Kunst bezeugen, soll hier ebenfalls abgesehen werden.

Man nennt den Naumburger gern den deutschesten unter den großen Bildhauerpersönlichkeiten des 13. Jahrhunderts. Nicht in dem Sinne, als ob er die westliche Kathedralskulptur weniger studiert habe als der Bamberger Meister – obwohl die Beziehungen nicht so greifbar liegen wie in Bamberg –, aber seine Sprache erscheint in einem anderen Maße heimatlich dialektmäßig gefärbt, als es bei dem Straßburger oder Bamberger der Fall ist. Die historischen Voraussetzungen für die Stilbildung in der Kunst des Naumburgers sind freilich noch nicht so weit erforscht, als daß sich mit Sicherheit sagen ließe, welches Formenmaterial ihm von der Heimat in die Hand gegeben wurde. Es ist kürzlich der Nachweis versucht, daß er in Magdeburg gelernt habe. Wenn auch sicherlich ein Anknüpfen an bodenständige Kunst vorausgesetzt werden muß, so wird die Basis doch breiter und tiefer angenommen werden müssen, als es mit dem Hinweis auf Magdeburg möglich ist.

SCHLUSSWORT

MIT dem Schaffen des Naumburger Meisters endet die erste große Phase in der Entfaltung deutscher Monumentalskulptur der Gotik. Der Gesamtcharakter dieser Phase wird bestimmt durch die drei Werkstätten mit ihren führenden Meistern in Straßburg, Bamberg (jüngere Gruppe), Naumburg. Hier werden die entscheidenden Schlachten um das Stilproblem der gotischen Skulptur des 13. Jahrhunderts auf deutschem Boden geschlagen. Hier erfolgt die erste bedeutsame Auseinandersetzung mit den Anregungen, die von der französischen Kathedralskulptur des hohen Mittelalters ausgehen. Das trennt jene Meister von aller voraufgehenden Entwicklung wie von den mancherlei nebenhergehenden Entwicklungszügen. Und weiterhin: was die künstlerischen Taten der genannten Zentren so unbedingt heraushebt aus aller gleichzeitigen Produktion, ist, daß sie sofort zu einem Kulminationspunkt des geschichtlichen Verlaufs hinaufführen. Mit jeder Figur wird gleichsam ein neues Ergebnis gewonnen von ausschlaggebender Bedeutung für die Stellung, die deutsche Kunst im europäischen Rahmen einnimmt.

Auch ist hiermit ein Merkmal gegeben, das diese Skulptur von allem, was in der Folgezeit des 13. Jahrhunderts geschaffen ist, unterscheidet. Man mag nehmen, was man will, angefangen mit den Apostelfiguren des zerstörten Straßburger Lettners, der bald nach der Tätigkeit des Ekklesiameisters entstand, oder die Westfassade des Straßburger Münsters mit ihren weitreichenden Wirkungen, die Skulpturen der Wimpfener Kirche, das Freiburger Münster: in allen diesen Fällen bleibt der Eindruck, daß die entscheidenden Taten der gotischen Stilgeschichte nun bereits der Vergangenheit angehören, daß hier Abwandlungen neuer, von Westen her vordringender Stilbewegungen erscheinen, daß neue Ziele gesucht werden, die mit jener Generation der Zeit etwa von 1220—1260 nichts mehr zu tun haben.

Wo späterhin größere Zyklen auftreten, wirft schon das veränderte Verhältnis der Einzelfigur zur Gesamtheit der Ordnung auch ein Licht auf den Stilcharakter der ersten Jahrhunderthälfte. Während die spätere Zeit mehr vom Ganzen und seiner reich-dekorativen Einheit ausgeht

(Straßburger Westfassade, Freiburger Vorhalle), scheint in jener ersten Generation der drei großen Werkstätten die künstlerische Phantasie gleichsam mit jeder Figur einen neuen Blickpunkt zu suchen. Oder anders ausgedrückt: jede Figur bewahrt eine sehr fühlbare autonome Existenz auch im größeren zyklischen Zusammenhang.

Damit eng verbunden ist die einzigartige Größe der Formgesinnung dieser Skulpturen, ihr unvergleichlicher Gehalt an Architektur! Auch dies ein Moment, das die Schöpfungen der drei Werkstätten ebensowohl beim Vergleich mit der späteren Entwicklung des 13. Jahrhunderts heraushebt, wie es sie kennzeichnet im Verhältnis zur Produktion der Zeit. So bedeutend etwa die gleichzeitige sächsische Skulptur spätromanischer Stilherkunft erscheint, so gewinnt sie eben doch durch die ganz verschiedenen stilgeschichtlichen Voraussetzungen ein durchaus anderes Gesicht.

Nun fehlt es gewiß nicht an anderen Orten in der figürlichen Plastik dieser ersten Blütezeit des 13. Jahrhunderts an originaler Wucht der Erscheinung. Sie findet sich in den Apostelfiguren der Vorhalle des Doms zu Münster, wo aus der Durchdringung des Romanischen mit dem neuen Formwillen höchst eindrucksvolle Gebilde entstehen. Ebenso in den entsprechenden Figuren zu Paderborn. Ja, in Münster kommt es mit den Figuren des Laurentiusmeisters aus den sechziger Jahren zu einer den zentralen Werkstätten durchaus analogen Größe der Stilbildung. Aber freilich, mit der umfassenden Entfaltung aller künstlerischen Kräfte, wie wir sie in Straßburg, Bamberg, Naumburg finden, lassen sich auch diese Erscheinungen nicht vergleichen.

Oder man nehme die Westansicht der Liebfrauenkirche in Trier. Ein reiches, freilich zusammengedrängtes und in der Entfaltung durch die besonderen Bedingungen des Baus behindertes Programm ist hier vorhanden. Die Ausführung hält indessen schon mit der hohen künstlerischen Bedeutung der Architektur nicht Schritt. Und die Bildwerke müssen in der Trockenheit ihrer Formensprache auch nach dem Maßstabe der Zeit an zweite Stelle zurücktreten.

Es soll schließlich keineswegs übersehen werden, daß auch der Denkmälerbestand dieser Phase unvollständig erhalten ist. Ein Blick allein auf die Fragmente der beiden zerstörten Mainzer Lettner läßt erkennen, was unter Umständen an hohen künstlerischen Werten verloren ging. Zudem zeigen Einzelwerke, nicht allein solche, die den Auswirkungen der Kunst der führenden Bauhütten zuzurechnen sind, sondern auch Bildwerke, die zu keinem der großen anonymen Meister in Beziehung gesetzt werden können, daß die Zeit reich an schaffenden Kräften war.

Das bedeutendste Zeugnis dafür ist die Grabfigur des Grafen Sayn († 1247). Was für Menschen hat diese Zeit geprägt, und welch gewaltige Vorstellung vom Menschen muß diese Zeit besessen haben, daß sie dieser Persönlichkeit (in einer beinahe drei Meter hohen Figur, Abb. 140, 141) Züge einer mythischen Größe lieh! Die Gestalt scheint eher der germanischen Götterwelt anzugehören als einer historisch bedingten Sphäre. Die Wirkung des Hauptes wird durch enge Verbindung mit einem weit aufgegipfelten Baldachinblock zu ungeheurer Größe gesteigert. In dem Antlitz mit Zügen von monströser Großartigkeit sind Zeichen überwundener Leidenschaften eingebettet, überschattet von einer wunderbaren Ruhe des Ausdrucks. Niemals hat deutsche Kunst auf dem Gebiete der Grabskulptur Gewaltigeres zu sagen gehabt.

Der monumentale Geist dieses Bildwerks, der Wille, das tief Gehaltliche in einer letzten machtvollen Form zum Ausdruck zu bringen, kennzeichnet diese Epoche, der die Meister von Straßburg, Bamberg, Naumburg als reichste Künstlerpersönlichkeiten angehören. Ihre Zusammengehörigkeit ist freilich nicht so zu verstehen, als ob sie ausschließlich als ein einfaches Nebeneinander verschieden gearteter Individuen gewertet werden dürften. Vielmehr stellen sich in der Kunst von Straßburg, Bamberg, Naumburg drei verschiedene Stufen dar, die die gotische Monumentalskulptur der ersten Blütezeit des 13. Jahrhunderts durchläuft, und insofern bedeutet die Reihenfolge der Namen auch ein entwicklungsgeschichtliches Nacheinander, wie es sich übrigens ebenso in der Chronologie wie in dem stilistischen Verhältnis zu den analogen Ent-

wicklungsstufen Nordfrankreichs ausspricht. Das formengeschichtliche Prinzip dieser Aufeinanderfolge liegt in der Durchsättigung des Figurenblocks mit immer neuem, ihm zuströmenden organisch-funktionellen Leben bei stets gleichbleibender Anforderung an die Monumentalität der Erscheinung. Auch in dieser Hinsicht wird mit Naumburg ein gewisser Abschluß erreicht.

Innerhalb nun dieses entwicklungsgeschichtlichen Verhältnisses der drei Kunstkreise: welche Fülle gestaltender Kraft umfaßt die Skulpturenwelt dieser Meister! Sie sind wahrhaft Repräsentanten ihrer Zeit. Ein großer Teil der gesamten Gedanken- und Gefühlswelt ihres Zeitalters spiegelt sich in ihrem Werk, und es ist erstaunlich, daß diese Schöpfungen ihrer Kunst bisher so wenig zur Deutung der Epoche selbst herangezogen sind.



140. Graf Heinrich von Sayn, † 1247, Holz
Nürnberg, Germanisches Museum



141. Graf Heinrich von Sayn — Nürnberg, Germanisches Museum

Es sind nicht allein die religiösen und theologisch-ethischen Ideen, die hier in Frage kommen, die Vorstellung von den letzten Dingen, die Darstellung von Heiligen, von Engeln und Teufeln, das Leiden Christi. Welch lebendige Anschauung geben uns diese Bildwerke etwa – um nur eins herauszugreifen – von der Verehrung der Frau in dieser Zeit! Niemals wieder in deutscher Kunst begegnet uns eine solche Fülle verschiedenartig-bedeutender Frauengestalten, und niemals wieder ist die Darstellung von einem so gewaltigen Ethos getragen wie in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Dies alles nun nicht in dem Sinne, als es sich um allgemeine Züge der hochgotischen Skulptur handelt, insofern diese in ihrer Mannigfaltigkeit einen „Abriß der Welt" bietet, sondern hier handelt es sich um eine Aussage spezifisch deutscher Kunst zu den bedeutsamsten Ideen und zur zentralen Gedankenwelt der Zeit. Die Werke der Meister von Straßburg, Bamberg, Naumburg bringen damit einen wesentlichen Anteil deutscher Kunst an der Ausbildung der Gotik als europäischen Stil zur Geltung. Nicht nach der Seite des Stofflichen. Wohl aber nach der Seite der Ausdrucksmöglichkeiten. Und hier rühren wir noch einmal an das Verhältnis zu Frankreich. Was den Straßburger Marientod, das Bamberger Jüngste Gericht oder die Elisabeth, das Magdeburger Zehnjungfrauenportal, den Wilhelm von Kamburg des Naumburger Westchors von französischer Auffassung scheidet, ist die ganz andere Intensität, mit der das aus größeren geistigen Tiefen emporsteigende Gehaltliche zur individuell bedingten Form drängt und diese bestimmt, während in der französischen Kathedralskulptur der Gedanke sich vorbezeichneter Bahn anzuschmiegen scheint und der rhetorische Wohllaut der Erscheinung zu klassischer Prägnanz gestaltet wird. So umfassend, folgerichtig und großartig diese Stilbildung an den nordfranzösischen Kathedralen erscheint: ohne die Taten der deutschen Meister jener monumentalen Bildwerke würde unsere Vorstellung von abendländischer Gotik wesentlich anders, wesentlich ärmer aussehen.



ANMERKUNGEN

STRASSBURG

Die wichtigsten Literaturangaben wie Abbildungen und Maße findet man jetzt am bequemsten vereinigt bei Otto Schmitt, Gotische Skulpturen des Straßburger Münsters, Frankfurt a. M. 1924.

Zur stilkritischen Beurteilung sind besonders zu erwähnen die Beobachtungen von Wilhelm Vöge im Repertorium für Kunstwissenschaft 1894, 281; 1901, 197 ff.; 1904, 1 ff.

Georg Dehio hat außer in seiner Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 1 (1919), S. 334 ff. noch in einer besonderen kleinen Publikation („Das Straßburger Münster") 1922 zusammenfassend über die Skulpturen geschrieben.

Säulenfigur. Die zitierte Äußerung Max Dvořaks steht in seiner Abhandlung über „Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei", jetzt abgedruckt in „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte" 1924, S. 58. Andererseits hat gerade Dvořak mit vielen positiven Beobachtungen die künstlerischen Erscheinungen der mittelalterlichen Skulptur aus den geistigen Voraussetzungen der Zeit zu entwickeln versucht. Zu meiner Auffassung vom Wesen der Säulenfigur vgl. besonders „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte" 1924, S. 79 ff. und S. 81.

Engelspfeiler. Die vorhandenen Einzelaufnahmen der Evangelisten (Dacheux, Das Münster von Straßburg, Straßburg 1900, und Otto Schmitt a. a. O., Tafel 19 und 20) zerren die Figuren aus dem vom Künstler gewollten Zusammenhang heraus zu völlig falscher Wirkung. Dem entspricht die übliche Interpretation. Die „Zweifrontenbildung" der Figuren nur zu erkennen in der Aufnahme bei Dehio, Gesch. d. dtsch. Kunst I, Abb. 463.

Portaltypus. Die Ansicht, daß das Portal des südlichen Querschiffs in Straßburg ursprünglich ohne skulpturalen Schmuck geplant sei, geht auf Franck-Oberaspach zurück („Der Meister der Ekklesia und Synagoge am Straßburger Münster", 1903, S. 6, 51 und 65). Spätere Entstehung der Skulpturen im Vergleich mit der Architektur jedoch schon bei Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, 2. Aufl., Bd. V, 591 gemutmaßt. Der Ansicht von Franck-Oberaspach sind Dehio und zuletzt noch Otto Schmitt (Städel-Jahrbuch II, 116, 122, und „Gotische Skulpturen des Straßburger Münsters" 1924) gefolgt. Dagegen hat Vöge gleich (im Repert. f. Kunstwissenschaft 1904, S. 2) Zweifel geäußert. Burkhard Meier: „Die romanischen Portale zwischen Weser und Elbe" 1911, S. 58 hält ebenfalls nachträgliche Einfügung der Skulpturen für unwahrscheinlich. Die Anordnung des Tympanons „mit dem darunterhängenden Relief" hält er für abhängig von Laon. Sie begegnet aber häufiger. Eher könnte man an das Marienportal von Senlis denken, von wo diese Anordnung z. B. nach Lausanne gelangt ist. Indessen die ganze Gewändeorganisation in Straßburg ist völlig andersartig und trägt spezifisch burgundische Züge. Mit Château-Chalon stimmt sogar die Kapitellbildung überein. Die schmucklosen Bogenläufe bedeuten eine altertümliche, provinziell bedingte Form, noch in Erinnerung an den Typus von St. Gilles. Die Abbildung des Portals von Château-Chalon bei E. F. J. Dunod, Histoire des Sequanois etc., Dijon 1735, S. 176. Vöge (Die Anfänge des monumentalen Stils im Mittel-



142. Château-Chalon, Ehemaliges Portal

alter 1894, S. 339) nimmt wohl mit Recht an, daß ursprünglich ein skulptierter Türsturz vorhanden war. Er hätte dann genau die gleiche Anordnung unter der Kämpferlinie gezeigt wie Straßburg. Diese Anordnung des Türsturzes kommt aber auch sonst in Burgund, wie im Text erwähnt, häufiger vor und ist wohl auf die südfranzösischen, antikisierenden Portaltypen zurückzuführen. Eine Abbildung des Portals von St. Thibault-en-Auxois in Gazette des Beaux-Arts 1922, S. 139.

Rex iustus. Den Hinweis auf diese Deutung verdanke ich einer gelegentlichen Äußerung von Edvard Lehmann (Lund). Über die früheren Deutungen vgl. F. X. Kraus, Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen I, 459 ff., und Ludwig Schneegans, Das Königsbild auf den Gräten am Münster zu Straßburg (Mülhausen 1857). Schneegans (S. 44) glaubte die in der Revolutionszeit zerstörte Figur als ein Bildwerk des 16. Jahrhunderts wiedergefun-



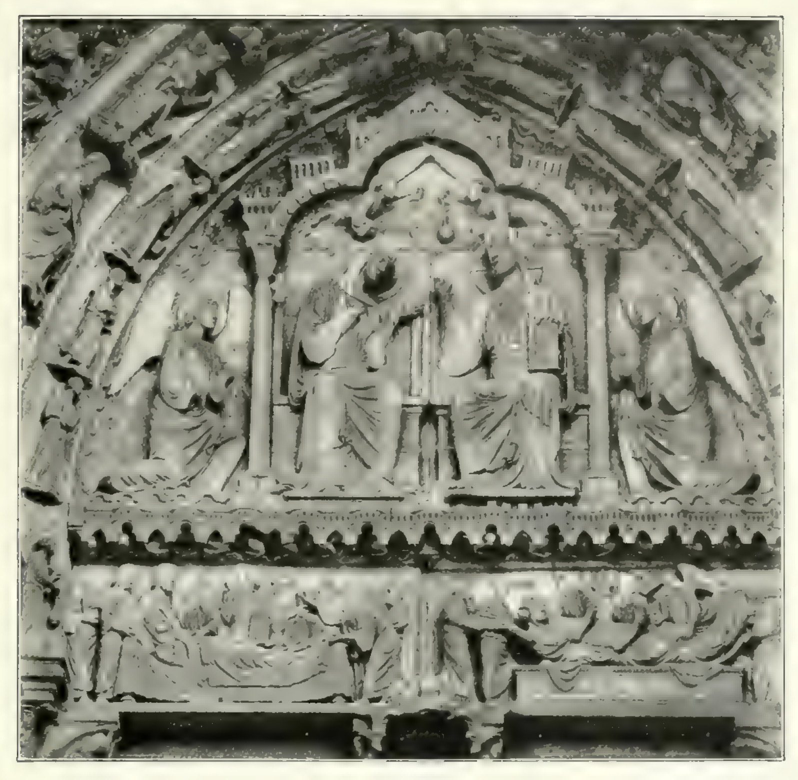
143. Valcabrère (Haute-Garonne)

den zu haben. Indessen sind die Angaben sehr ungenau und unzuverlässig. Der Kopf eines Königs, den Secker, Monatsh. f. Kunstw. IV, Tafel 120, Abb. 7 wiedergibt, gehört nicht zur Figur. Sauer, der den Salomo im mariologischen Zusammenhang erwähnt (Symbolik des Kirchengebäudes S. 336), übersah, daß das Salomonische Urteil am Sockel des Thronenden erst Zutat der Wiederherstellung ist. Vallastre, der 1828 die jetzt vorhandene Figur anfertigte, hielt sich offenbar an die traditionelle Benennung der Statue als Salomo und an den Stich von Brunn, der aber einen anderen Sockelschmuck zeigt. Vgl. K. F. Secker, Die Skulpturen des Straßburger Münsters seit der Französischen Revolution 1912, S. 40ff.

Eine ikonographische Analogie ist vielleicht in dem (zerstörten) Portaltympanon von Saint Père sous Vézelay zu sehen, wo auch neben dem Christus zwei Engel wie in Straßburg sich befinden. Zeichnung des alten Zustandes bei Viollet-le-Duc, Dictionnaire de l'architecture VII, 416.

Zur mittelalterlichen Vorstellung vom rex iustus vgl. Ernst Bernheim, Mittelalterliche Zeitanschauungen in ihrem Einfluß auf Politik und Geschichtschreibung 1918, 68ff.

Ekklesia und Synagoge. Über den Erhaltungszustand vgl. Schmitt a. a. O. Bei den Tragsteinfiguren unter der Synagoge hat Secker (Die Skulpturen des Straßburger Münsters seit der Französischen Revolution 1912, S. 93) den Unterschied zwischen der Arbeit des



144. Krönung Mariä — Chartres, Kathedrale

Restaurators, der die Gruppe nicht verstanden hat, und dem durchaus eindeutig darstellenden Stich nicht bemerkt und gibt auch eine falsche Entstehungszeit an.

Tod Mariä. Über den Erhaltungszustand finden sich in der Literatur nur ungenügende Feststellungen. Franck-Oberaspach a. a. O. S. 60 gibt an, der Kopf Mariä sei erneuert. Otto Schmitt Bd. II, S. V sagt nur: „Einzelne Nasen ergänzt." Die Photographien liefern keine sichere Auskunft. Dombaumeister Knauth sagte mir, er wisse von einer Erneuerung des Kopfes nichts. Auch ist nicht recht einzusehen, warum gerade dieser Kopf hätte erneuert werden müssen, wenn sonst kaum Beschädigungen vorhanden sind. Die Rauchgefäße, die links und rechts der klagenden Jungfrau standen (vgl. den Brunnschen Stich 1617) und deren Reste noch zu erkennen sind, wurden nicht wieder hergestellt.

Die Bemerkung über Delacroix steht bei A. Dumont, La cathédrale de Strasbourg. Remarques archéologiques. Paris 1871.

Die Handschrift aus Kloster Weingarten publiziert von Léon Dorez: Les manuscrits à peintures de la bibliothèque de Lord Leicester à Holkham Hall. Paris 1908. Vgl. auch Rosy Kahn im Städel-Jahrbuch 1921, S. 43 ff.

Krönung Mariä. Nach Schmitt, Bd. II, S. IV: „Die beiden Nimben und Flügel der Engel überarbeitet, die Kronen ergänzt." Dehio, Das Straßburger Münster, 1922, S. 28 sagt von der Marienkrönung, sie sei nicht ganz alt, „da die Köpfe vom modernen Restaurator überarbeitet wurden".

Nordportal. Anbetung der Könige. Dehio vertritt noch im Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler IV (1911), S. 399 die richtige Ansicht, daß das Relief zum ursprünglich geplanten Portalschmuck gehöre. In der „Geschichte der deutschen Kunst" I (1919), S. 334 weicht er von dieser Auffassung ab. Otto Schmitt folgt ihm hierin ohne Grund und ohne Begründung.

Zu Lausanne vgl. Emma Maria Blaser, Gotische Bildwerke der Kathedrale von Lausanne. Basel 1918. Das Südportal bemerkenswert auch deswegen, weil hier für die Darstellung der Evangelisten ein Einfluß von der Seite Straßburgs her vorliegt, ein Zeugnis mehr für die autonome Stellung des Straßburger Meisters.

Chronologie: Vgl. Zeitschrift für christl. Kunst XXV, 97 ff. Ferner Hans Kunze im Künstlerlexikon Thieme-Becker unter Erwin. Auch Zeitschr. f. Geschichte des Oberrheins 1912, S. 619.

BAMBERG

Dr. Werner Noack, der die noch immer fehlende Publikation des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft vorbereitet, möchte ich für seine freundschaftliche Bereitwilligkeit, mit der er mir stets Einblick in sein Material (einschließlich der in Betracht kommenden Buchmalerei) gestattet hat, an dieser Stelle herzlich danken. Die Ergebnisse seiner in vorbildlicher Weise geführten baugeschichtlichen Untersuchungen des Bamberger Doms hat er in einer Sitzung der Freiburger Kunstwissenschaftlichen Gesellschaft (Sommer 1924) vorgetragen. Auf die im Druck erscheinende kurze Zusammenfassung in der Reihe „Deutsche Bauten" ist bereits im Text verwiesen.

Literatur: Artur Weese, Die Bamberger Domskulpturen, Straßburg 1897. 2. Aufl. 1914. Am aufschlußreichsten die grundlegenden Abhandlungen von Wilhelm Vöge im Repertorium für Kunstwissenschaft XXII (1899), S. 94—104, XXIV (1901), S. 195—229 und 255—289. Einzelne Untersuchungen anderer Forscher sind bereits im Text erwähnt. Richard Hamann hat seine Auffassung in seinem Buch „Deutsche und französische Kunst im Mittelalter", Bd. I (1922), S. 94 ff. dargelegt. – Nach Drucklegung erschien: Erwin Panofsky, Die deutsche Plastik des 11. bis 13. Jahrhunderts. Im Textbande S. 131 ff. sind die Bamberger Bildwerke behandelt, doch kann ich auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede unserer Auffassungen hier nicht mehr eingehen. Hervorzuheben, daß auch Panofsky zur Erklärung der Formensprache in der älteren Bamberger Werkstatt auf die Weingartener Handschriftenmalerei hinweist. Zuletzt angekündigt: H. Beenken, Bamberg.

Chorschranken. Weese ist in der zweiten Auflage seiner Bamberger Domskulpturen zu dem Schlusse gekommen, daß der von Vöge gegebene Hinweis auf das byzantinische Quellgebiet des Bamberger Stils zur Erklärung nicht genüge (S. 138), daß andererseits der Stil der Chorschranken „bei unverkennbar deutschen Grundzügen französisch beein-

flußt“ sei (S. 202). Und zwar scheinen ihm keine Skulpturen dem Stil des Bambergers näher zu stehen als die aus dem Kreuzgange von St. Etienne in Toulouse (S. 199), aber ohne daß über die historische Verbindung etwas Bestimmtes auszusagen sei.

„... die Annahme geht ganz gewiß nicht mehr fehl, daß letzten Grundes der Byzantinismus jene Formen gegeben hat, die in den Bamberger Werken durch Typenwanderung, Transponierung in ein anderes Material und durch persönliche Eigenart des Meisters stark umgebildet und zu seltsamer Originalität ausgestaltet als ein Wunder und Rätsel in deutscher Kunst erscheinen“ (S. 133). Bei Weese ist nicht ersichtlich, wie sich diese Feststellung zu seiner These von der französischen Bedingtheit der Stilbildung an den Bamberger Chorschranken verhält. Wie denn ganz allgemein die Doppelnatur des Bambergers, so wie ihn Weese darstellt, etwas sehr Schillerndes behält. Da er Studien dieses Meisters in Frankreich annimmt, so scheint er der Meinung zu sein, daß das byzantinische Element auf dem Wege über Frankreich in die Formensprache des Meisters gekommen sei. Die verbindenden Fäden sind aber für solche Annahme viel zu schwach.

Von entscheidender Bedeutung in dieser Frage ist die Beurteilung des Verhältnisses der Chorschranken zu der Gnadenpforte. Ad. Goldschmidt hat bereits in seiner Rezension der ersten Auflage des Weeseschen Buches die Inkonsequenz der Darlegung bei Weese korrigiert, indem er sagt: „Meiner Anschauung nach ist nun dieser Zusammenhang [zwischen Gnadenpforte und Georgenchor] so groß, daß, wenn jenes Portal unabhängig von dem Meister des Georgenchors entstanden wäre und früher als dessen Wirksamkeit, derselbe überhaupt nicht mehr aus Frankreich zu kommen brauchte, sondern aus jener Handwerkerschule herauswachsen konnte.“ (D. L. Z. 1898, Sp. 484). Diese bei Goldschmidt bloß als Alternative gestellte Schlußfolgerung entspricht nach meiner Ansicht aus den im Text angeführten Gründen dem konkreten Sachverhalt. K. Franck-Oberaspach hat grundsätzlich, wenn auch in anderer Beweisführung, die gleiche Anschauung bereits in seiner Abhandlung im Christlichen Kunstblatt 1901, S. 115ff. verfochten. Daß es sich bei der Gnadenpforte nicht um eine handwerkliche Werkstattarbeit handelt, hat zudem gerade Vöge mit Nachdruck betont.

Auch Hamann sieht, wie es scheint, die Skulpturen der Gnadenpforte als die frühesten in Bamberg entstandenen an. In seinen motivgeschichtlichen Untersuchungen ist er bestrebt, das südfranzösisch bedingte Bildungsgesetz dieser älteren Bamberger Gruppe aufzuweisen, und kommt zu der Annahme gleichsam einer wandernden Werkstatt mit einem gewissen Formenvorrat, der in seinen Abwandlungen vielfach auf zeitlich und örtlich sehr entfernt liegende westliche Quellen zurückgeht. Über die historische Persönlichkeit des Bamberger Meisters ist damit freilich nichts ausgesagt. Das Schöpferische seiner Stilbildung tritt nur um so stärker hervor.

Zur inhaltlichen Deutung der Kämpferzone an der Gnadenpforte vgl. Vöge im Repert. f. Kunstw. XXIV, S. 264, Anm. 24.

Elisabeth. Die Figur ist in der jetzigen Anordnung so schlecht aufgestellt, daß die Gesamterscheinung nur bedingt zur Geltung kommt. Ob motivische Verwandtschaft

mit dem entsprechenden Arm des Apostels links oben am Fürstenportal vorliegt, scheint mir sehr fraglich. Von Vöge wird diese Figur als Vorstufe, von Hamann als Nachwirkung der „Elisabeth" genannt.

Der Reiter. Man hat sich gewöhnt, neben den Kopf des Reiters den des jugendlichen Königs von der nördlichen Querschiffassade in Reims zu stellen. Die Beziehung ist einleuchtend trotz beträchtlicher Unterschiede im Ausdruck. Für die Gesamterscheinung ist freilich mit dieser „Kopfstudie" nichts erklärt. Der Charakteristik des Bamberger Reiters, wie sie Weese gegeben hat, ist in mehreren Punkten zu widersprechen. Daß der Reiter von der Seite „wie abgeschnitten" aussieht, kann ich nicht erkennen, und daß der Rücken sich „als eine unbelebte, brettartige Fläche" darstellt, ist offensichtlich ein Irrtum.

Adam und Eva. Die Figuren in Mont-devant Sassey abgebildet bei Reiners-Ewald, Kunstdenkmäler zwischen Maas und Mosel 1921, S. 55.

Grabmal Papst Clemens' II. Außer dem erwähnten Aufsatz von Otto Schmitt kommt folgende Literatur in Frage: Hermann Schmitz: Zum Clemensgrab in Bamberg, Kunstwanderer 1921, 123ff. — Werner Noack: Ein Engel vom Bamberger Papstsarkophag, Kunstchronik 1921/22, S. 478. — H. Beenken, Nochmals „ein Bamberger Engel", Kunstchronik 1921/22, S. 602.

Ludwig Curtius weist darauf hin, daß die Figur des Flußgottes „in ihrer komplizierten Rückenansicht nur eine hellenistisch-römische Wassergottheit nachbilden kann" (Altertum und Gegenwart [Teubner], S. 187).

MAGDEBURG

Literatur: R. Hamann und F. Rosenfeld, Der Magdeburger Dom, Berlin 1910. Für die Skulpturen vgl. besonders S. 128—133. — Hermann Giesau, Der Dom zu Magdeburg (in der Reihe: Deutsche Bauten).

Die (bisher noch unveröffentlichte) Dissertation von Walter Paatz, Studien zur Geschichte der Magdeburger Skulptur des 13. Jahrhunderts (Dissertation, Göttingen 1923) lernte ich erst nach Niederschrift meines Abschnitts über Magdeburg kennen. Die möglichst enge Verknüpfung von Magdeburg mit Bamberg in meiner Darstellung ist also nicht erst ein Ergebnis der Lektüre dieser Dissertation, ergab sich ja auch schon aus den Hinweisen der früheren Forschung. Die sehr sorgfältige Untersuchung von Paatz schießt im einzelnen manchmal über das Ziel hinaus wegen einer allzu starren Betrachtungsart in der Vergleichung von Einzelzügen unter Außerachtlassung der entscheidenden Formzusammenhänge.

Für die Datierung der ganzen Gruppe vgl. außer Paatz die Untersuchung von W. Möllenberg, Das Reiterstandbild auf dem Alten Markt zu Magdeburg (Neujahrsblätter der Historischen Kommission für die Provinz Sachsen, 1924), mit einem architekturgeschichtlichen Exkurs von Hans Kunze.

Zehnjungfrauenportal. Über den Erhaltungszustand vgl. Paatz, S. 150. Die von P. I. Meier kürzlich von neuem vorgetragene Hypothese (Jahrb. der Preußischen Kunst-

145. Die klugen und törichten Jungfrauen — Magdeburg, Dom

sammlung Bd. 45 [1924], S. 29), das Jungfrauenportal sei erst nach 1274 entstanden, ist bereits früher von Hamann widerlegt und wird auch von Giesau, Paatz und andern Forschern abgelehnt. Die Beobachtung, daß die Baldachine der beiden an Säulen angebrachten Jungfrauen mit diesen nicht aus demselben Block gearbeitet sind, also auch nicht für eine spätere Datierung herangezogen werden können, ist bereits von Walter Lehmann, Die Parabel der klugen und törichten Jungfrauen (Dissertation, Freiburg i. Br. 1913 [Druck 1916], S. 76, Anm. 95) gemacht worden.

Als ursprünglich geplanter Aufstellungsort des Jungfrauenportals, ebenso des von Goldschmidt rekonstruierten Portals, kommt nach Kunzes kürzlich gegebener Begründung nicht das nördliche Querschiff, sondern die Westfassade im Zusammenhang mit dem Gerichtsthema in Betracht (Hans Kunze, der gegenwärtige Stand der Erforschung der Baugeschichte des Magdeburger Doms, Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg 1924, S. 163).

Für die Datierung der „Jungfrauen" auf die Zeit um 1240 hat zweifellos Adolph Goldschmidt (Studien z. Geschichte d. sächsischen Skulptur 1902, S. 51) von vornherein am richtigsten gesehen. Dehios späte Ansetzung (Gesch. d. dtsch. K. II, 89) ist nicht möglich.

Verkündigung. Wie ich sehe, hat auch Paatz den Ausdruck „Kopie" gebraucht, um das enge Verhältnis des Verkündigungsengels zum Bamberger Dionysiusengel zu kennzeichnen. Wertvoll ist die Vermutung von Paatz, daß die Größenunterschiede in den Figuren der Magdeburger Verkündigungsgruppe auf die Größenunterschiede der Vorbilder in Bamberg zurückgehen. Der Dionysiusengel wäre demzufolge schon in den vierziger Jahren so angebracht, wie er noch heute zu sehen ist. Daß diese Anordnung dem originalen Plan des Bamberger Meisters entspricht, läßt sich natürlich daraus nicht folgern. Es handelt sich offenbar um einen Kompromiß bei Abschluß der Bamberger Arbeiten.

Reiterdenkmal. Die wichtigste Arbeit der älteren Literatur ist die von F. v. Quast in der Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst, Bd. 1 (1856), S. 108–124 „Die Statue Kaiser Ottos des Großen zu Magdeburg". Eine genaue Darlegung des Erhaltungszustandes jetzt auch bei Paatz, S. 66 ff. Die neue unhaltbare Deutung auf Karl den Großen ist in der obengenannten Untersuchung von Dr. Walter Möllenberg, Direktor des Staatsarchivs zu Magdeburg, gegeben. Vgl. dagegen Ernst Müller im Korrespondenzbl. d. Gesamtv. d. dtsch. Gesch. u. Altertumsv. 1924, 4 6. Das wichtigste Ergebnis der neueren Untersuchungen ist, daß von verschiedenen Seiten her sowohl Paatz wie Möllenberg und Kunze auf eine Datierung des Denkmals in die Zeit um 1240 kommen. Giesau nimmt als Entstehungszeit etwa 1245 an. Über das Eppsteingrab (Mainz) vgl. unten.

Heilige Grabkapelle. Als solche wird sie noch neuerdings bei Gustaf Dalman, Das Grab Christi in Deutschland (Studien über christliche Denkmäler, hrsg. von Johannes Ficker, Leipzig 1922) aufgeführt. Paatz nennt im Anschluß an ältere Erwähnungen die Kapelle ihrer Bestimmung nach als „Gedächtniskapelle des Stifters des Doms und seiner Gemahlin" und weist nach, daß die Sitzfiguren für diesen Raum geschaffen sind.

DIE MAINZER MADONNA

Vgl. Alfred Stix, Die Plastik der frühgotischen Periode in Mainz, Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentralkommission 1909, S. 100ff. – Otto Schmitt (Städel-Jahrbuch II [1922], S. 141) ist der Ansicht, daß die Mainzer Maria „mindestens so viel Straßburger wie Bamberger Elemente birgt". Für die Beziehung zum sächsischen Kunstkreis ist auch der Wiprecht von Groitzsch in Pegau zu vergleichen. Entstehungszeit der Madonna spätestens um 1250. Rohe Kopie am Wetzlarer Südportal, worauf Panofsky mit Recht hinweist.

In noch engerer Beziehung zu Magdeburg steht ein anderes Mainzer, künstlerisch weniger bedeutendes Bildwerk, das Grabmal Erzbischof Siegfrieds III. von Eppstein († 1249), dessen Zusammengehörigkeit mit dem Magdeburger Reiterdenkmal Paatz in seiner Dissertation nachgewiesen hat. Das Werk ist sicherlich um 1250 entstanden (vgl. besonders Kautzsch, Der Dom zu Mainz, 1919, S. 235), und Paatz hat dies Datum richtig als terminus ante quem für die zeitliche Bestimmung der Magdeburger Arbeiten benutzt. Panofsky sucht in seiner eben erschienenen „Deutschen Plastik des 11. bis 13. Jahrhunderts", S. 138ff. das Verhältnis des Eppstein zu den Magdeburger Arbeiten umzukehren und datiert die Magdeburger Skulpturen nach 1250. Der Stil des Magdeburger Reiterdenkmals bedeutet indessen keinesfalls eine „Entwicklung" des Eppsteinstils, sondern im Eppstein zeigt sich eine auch sonst in der Zeit nicht seltene Reduktion, Erstarrung und Ornamentalisierung des den lebendigen Formenquellen der Zeit näherstehenden Stils der Magdeburger Bildwerke.

NAUMBURG

Literatur: C. P. Lepsius, Über das Alterthum und die Stifter des Doms zu Naumburg und deren Statuen im westlichen Chor, Naumburg 1822. (Hier auch einzelne wertvolle Angaben über die Erhaltung der Figuren.) L. Puttrich, Denkmale der Baukunst des Mittelalters in der Königlich Preußischen Provinz Sachsen (Lief. 9–14), 1841. – August Schmarsow, Die Bildwerke des Naumburger Domes, Magdeburg 1892. Vgl. ferner im Pan, Bd. II (1896). – Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Naumburg, bearbeitet von Dr. Heinrich Bergner, Halle 1903. – Georg Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 1 (1919), S. 339ff. – Die noch immer zu erwartende Publikation des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft wird von Hermann Giesau vorbereitet. Vgl. 3. Bericht d. D. V. f. K. 1914. – Nach Drucklegung erschien das oben unter Bamberg bereits genannte Werk von Panofsky, ferner Hege und Pinder, Der Naumburger Dom und seine Bildwerke, Berlin 1925.

Der Lettner. Für die Geschichte dieses Lettnertypus vgl. Walther Greischel, Die sächsisch-thüringischen Lettner des 13. Jahrhunderts (Freiburger Dissertation 1914).

Für die Beziehung zum zerstörten Mainzer Westlettner vgl. Alfred Stix, Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentralkommission 1909, S. 115ff.; Werner Noack, Mittelrheinische Lettner des XIII. Jahrhunderts (Dritter Bericht über die Denkmäler

deutscher Kunst. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin 1914), hier eine instruktive Abb. der Reliefs ohne die neueren Ergänzungen; Rudolf Kautzsch, Der Dom zu Mainz (Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Mainz, Bd. II, Teil I), Darmstadt 1919, S. 147–152. Eine gute Aufnahme des Mainzer Christuskopfes bei Hamann, Deutsche Köpfe d. Mittelalters, Abb. 2.

Die Stifter. Die Figur des Konrad ist, vermute ich, ursprünglich für den Platz des Sizzo geschaffen, wohin sie dem Stil nach einzureihen wäre, aber bereits früh verunglückt (wie schon Lepsius annahm), so daß sie gar nicht zur Aufstellung kam. Der Sizzo wäre dann gleichsam als Ersatz dort angebracht. Lepsius weist auch darauf hin, daß der Platz, wo jetzt Konrad steht, immer leer gewesen ist und daß auch keinerlei Vorrichtung zur Aufstellung einer Statue dort zu erkennen ist.

Die Frage nach den historischen Voraussetzungen für die Stilbildung des Naumburger Meisters ist noch durchaus ungeklärt. Obwohl Reims und Amiens als Anregung sicherlich in Frage kommen, wie der Mainzer Lettner erweist (vgl. auch Giesau im dritten Bericht des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1914, S. 37), so reichen doch diese Beziehungen zur Erklärung nicht aus. Kürzlich ist von Paatz in seiner schon genannten Dissertation der Versuch gemacht, die Abhängigkeit des Naumburgers von Magdeburg zu erweisen. Am meisten wird Regelindis genannt, wenn von Übereinstimmungen mit Magdeburg die Rede ist, und die Verwandtschaft des slawischen Kopftypus der Regelindis mit dem Magdeburger Verkündigungsengel ist durchaus evident. Auch die Handhaltung stimmt mit der Magdeburger Maria überein. Jedoch was will das gegenüber der grundverschiedenen Art des Körperideals und des Gewandstils besagen. Wenn, wie jetzt Giesau a. a. O. annimmt, die gleiche Hand an beiden Figuren gearbeitet hat, so ist es zwar möglich, daß der Magdeburger, der die Verkündigungsgruppe schuf, in Naumburg als Gehilfe des leitenden Naumburger Meisters mitgearbeitet hat, aber die Regelindis bleibt im Entwurf eben doch Eigentum des führenden Naumburger Meisters. Was im übrigen von Paatz in der Gewandbehandlung der Naumburger Stifterfiguren an Übereinstimmungen mit Magdeburg genannt wird, bezeichnet Stilmerkmale allgemeinerer Art, deren Gemeinsamkeit gegenüber den grundsätzlichen Unterschieden der plastischen Formauffassung nicht ins Gewicht fallen. Mit einer bloß additionellen Aufzählung von Form- und Motivbruchstücken kann die künstlerische Herkunft des Naumburgers aus Magdeburg nicht erwiesen werden.

In Naumburg selbst sind als Werkstattarbeiten noch zu erwähnen der Diakon mit Lesepult, ferner ein kleines unvollendetes Tympanon mit Christus zwischen Maria und Johannes und ein Schlußstein mit dem Brustbild Johannes des Täufers.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

MAGDEBURG

MAINZ

NAUMBURG

Titelbild, Abb. 32, 33, 38, 41, 47, 48, 53—58, 67, 68, 70—78, 82—100, 127, 128, 133, 135, 136, 140, 141, 145: Aufnahmen des kunstgeschichtlichen Seminars Marburg (Prof. Hamann). Abb. 37, 45, 81, 115, 116, 117, 118, 120, 129, 132, 137, 138: Aufnahmen der Staatlichen Bildstelle, Berlin. — Abb. 130: Aufnahme von Dr. F. Stoedtner, Berlin. Abb. 131: Aufnahme von Walter Hege für das Werk: Hege und Pinder, Der Naumburger Dom und seine Bildwerke. Berlin 1925, Deutscher Kunstverlag.

INHALT

DRUCK DER SPAMERSCHEN
BUCHDRUCKEREI IN LEIPZIG



University of British Columbia Library

DUE DATE

NOV 23 1970	
Rushinsky	
V 12 REC'D	
JAN 25 1977	
FEB 9 1977 #13	
MAY 9 REC'D	
AUG 15 1978 #17	
OCT 25 1978 33	
OCT 19 REC'D	

FORM 310



THE LIBRARY
[...]VERSITY OF
[...] COLUMBIA

#DEUTSCHE#BILK|HAUER#DEAS#URE|ZEHNTEM#JAH

FINE ARTS
LIBRARY

